البحث عن المغزى

"تجارب في قراءة النص"



الأستاذ الدكتور

محمد العبد

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية

كلية الألسن - جامعة عين شمس



البحث عن المغزي

تجارب فى قراءة النص

بسم الله الرحمن الرحيم

البحث عن المغزي

" تجارب فى قراءة النص "

الأستاذ الدكتور

محمد العبد

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية

كلية الألسن ـــ جامعة عين شمس



الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى

الكتاب : البحث عن المغزي (تجارب فى قراءة النص)

المؤلف : الأستاذ الدكتور محمد العبد

تاريخ الإصدار : ٢٠١٢ م

حقوق الطبع : محفوظة للناشر

الناشر : الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى

العنوان : ٨٢ شارع وادى النيل المهندسين ، القاهرة ، مصر

تلفاكس : ٥٦١ ٣٣٠٣٤ (٠٠٢٠٢) ١٧٣٤٥٩٣ ٠١٢٢

البريد الإليكترونى:

m.academyfub@yahoo.com
m.academyfub@gmail.com

رقم الإيداع : ٢٠٤٨٢ / ٢٠١٢

الترقيم الدولى : ١ - ٦٠ - ٦١٤٩ - ٩٧٧ - ٩٧٨

الفهرس

الموضوع	الصفحة

الموضوع **الصفحة**

الموضوع	الصفحة

المقدمة

يقدم هذا الكتاب مجموعة من التجارب الجديدة في قـراءة الـنص الأدبي، تتسع فيها دوائر النظر إلي النص من حيث هو منتج فني اجتماعي يتأثر بتقاليد إنتاج الفن وظروف المجتمع ويؤثر فيها.

مركز الاهتمام في تلك القراءات هو المغزي. وهو المغزي لأنه المركز في كل عملية إبداعية طبيعية. ولأن هذه العملية – في جوهرها – تتميـز بالدينامية، فإن تلك القراءات تسلّم بأن نتائجها متغيرة، وبأن تغير زمـن القراءة ومنهجيتها من أهم بواعث تغير النتائج.

أجريت تلك التجارب على أجناس أدبية مختلفة، هـي الإبيجرامـا الشعرية والدراما والسرد القصصي والروائي. وأجريت على أعمال أدبية لم يتناولها أحد من قبل، كما أجريت علي أعمال أدبية أخـري تناولهـا آخرون، لكننا قرأناها هنا من منظور آخر ولأغراض أخري.

القراءات المقدمة هنا تقارب بين علم النقد وعلم اللغة، لاسيما بعـد أن صار دور اللغويين في تطوير النظرية النقدية لا يقل عـن دورهـم في تطوير النظرية اللغوية ذاتها.

ولا يعني هذا أن يصبح علم النقد الأدبي علماً لغوياً صرفاً، بل علماً نقدياً مرتبطاً بالعلوم اللغوية ومنفتحاً على انشغالاتها النصية .

أما هذه القراءات الثماني ذاتها وما أثمرت عنه من تحليلات، أو أثارته من تساؤلات، أو انتهت إليه من نتائج، أو استدعته لدي آخرين من اختلاف في الفهم والتأويل، فإنني أترك ذلك كله لها ليتلقاها القارئ الكريم كيفما يشاء .

محمد العبد

القاهرة الجديدة

في ١٠/٩/٢٠١٢م

الفصل الأول

المعنى يبحث عن إنسان

« قراءة في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية »

" منا من يسعى في ملكوت الله..
ومنا من يبحر في قلبه..
كلٌّ يبحث عن معنى والمعنى يبحث عن إنسان "

(دمعة للأسى..دمعة للفرح: المعنى ص١٢١)

١ـ توطئة :

كان لعز الدين إسماعيل (١٩٢٩ ـ ٢٠٠٧) في حركة النقد العربي المعاصر عزة لا تناصب، كان ناقدا فذا، إليه إيراد مدارس النقد المعاصر المختلفة وإصدارها. فإذا غاص في بحور الشعر إذا به يرقم في الماء. وعندما ينفرد عز الدين إسماعيل بمثل هذا الديوان الكامل من الإبيجرامات الشعرية، والذي نسعى هنا إلى قراءته في أضواء تداولية، فإنه يضيف إلى ريادته النقدية ريادة أخرى في حقل الإبداع الشعري العربي المعاصر. وما أجاءه إلى ذلك الجنس الأدبي في فترة بعينها من العمر إلا أن يكون قد وجد فيه من موافقته طبيعة رسالته الأدبية ما لم يجده فى غيره من الأجناس الأدبية بعامة والشعرية بوجه خاص شكلا ووظيفة. إذا كانت التجربتان البارزتان لفن الإبيجراما في الأدب العربي الحديث هما: تجربة الإبيجراما النثرية لطه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) في "جنة الشوك" (١٩٤٥م) (والتي اشتملت على ١٩٩ نصا إبيجراميا) وتجربة الإبيجراما الشعرية لعز الدين إسماعيل (١٩٢٩ ـ ٢٠٠٧) في "دمعة للأسى .. دمعة للفرح" (٢٠٠٠م) (والتي اشتملت على ١٤٦ نصا إبيجراميا)؛ فإنهما يلفتان النظر إلى ملاحظة العلاقة بين ذلك الفن وعمر الكاتب، حتى ليمكن القول بأن الإبيجراما هي فن العقد الستيني من العمر أو ما بعده. أصدر طه حسين إبيجراماته وهو في السادسة والخمسين، وكان عز الدين إسماعيل قد نشر ما يناهز المائة من إبيجراماته قبل أن يجمعها مع غيرها في الديوان المذكور وهو في العمر ذاته. عند هذه النقطة تنكشف صلة وثيقة بين مقومات كتابة الإبيجراما الأولية ومقومات الشخصية في ذلك العقد الستيني أو ما بعده. الإبيجراما هي فن الاقتصاد اللغوي، وفقه المقام، واقتناص المعنى، وعمق المفارقة، ومعاناة الوعي بالذات والعالم. وفي ذلك العقد الستيني من العمر تكون شخصية الأديب قد دربت على ذلك كله بدرجة عالية.

لقد جعل طه حسين لفن الإبيجراما ملامح لغوية وموضوعية واضحة، واستخدم فيها عددا من تقنيات إنتاج المعنى، نرى كثيرا منها في إبيجرامات عز الدين إسماعيل. ولا يعني الاشتراك بين الرجلين في كثير من تلك الملامح أن عز الدين إسماعيل قد تسيّم بسيما طه حسين، ولكنه يعني أنها ملامح مميزة للإبيجراما بعامة، لا سيما إذا وقفنا عليها فيما ذكرته الأدبيات.

إذا كان طه حسين قد وضع للإبيجراما في الأدب العربي الحديث أساسا، فإن عز الدين إسماعيل قد بنى على ذلك الأساس، فأعلى البناء وطوّره شكلا ومضمونا.

لقد أظهرت الأدبيات أن الإبيجراما نشأت نقوشا ومدونات على الأحجار والمقابر. وكانت تلك النقوش والمدونات قصائد قصيرة في أغراض شتى: الرثاء والتأملات والغزل والهجاء ونحوها.

وقد تميزت تلك النقوش بأنها مصقولة ومركزة ومكثفة ومحكمة وتنتهي غالبا بفكرة مدهشة وسرعة خاطر[1].

لقد ظلت الإبيجراما صنفا من الشعر الخفيف حتى نمت في القرنين السادس عشر والسابع عشر في إنجلترا عند شعراء من أمثال "دَن" و"جونسون" و"هرِّيك". ويعد الشاعر ماثيو بريور M.Prior أحد أفضل الشعراء الإنجليز الإبيجراميين. ويذكر آبرامز Abrams أن مصطلح الإبيجراما قد استعمل في القرن الثامن عشر للتبليغات المازحة المليحة في النثر والشعر معا. وتتميز الإبيجراما في النثر عن الحكم والأقوال المأثورة aphorism التي هي تبليغ لحكمة أو رأي أو حقيقة عامة[2].

أصل الإبيجراما إذن هو النقش على الحجر. وفي هذا الفعل ما فيه من عناء ومكابدة، يحتمان على القائم به الاقتصاد في اللفظ والتدقيق في اختياره رغبة في تخليده وديمومته. والحق أن عز الدين إسماعيل قد وعى إبداعيا تلك العملية بأبعادها المختلفة. وقد واصل تجليتها في إحدى إبيجرامياته؛ وهي "المكان المناسب" (ص ١١٤) من "فصل للصمت والكلام":

---

(١) راجع في تفصيل ذلك :
Abrams, M.H.: A Glossary of literary Terms. 4.th edition Holt, Rinehart and Winston. New York (1981) p.53.

(٢) المرجع السابق ص٥٣.

ما أيسر أن نتكلم !

أن نطلق في الريح مئات الآلاف من الكلمات

لكن الكلمة إن رويت من عرق الروح

وإن انصهرت في محرقة القلب

عندئذ لن تتنزل إلا في صلب قصيدة.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه القراءة الأولية لإبيجرامات الديوان سوف تستعين ببعض المفاهيم والأسس المعروفة في اللسانيات التداولية، لا سيما تداولية أفعال الكلام. لقد توثقت نظريات التأويل وتحليل الخطاب في العقود الثلاثة الأخيرة بالتداولية توثقًا قويًا ودخلت التداولية إلى النظرية الأدبية المعاصرة من أوسع أبوابها. ينبغي للنظرية الأدبية أن تكون ـ في جوهرها ـ نظرية في القراءة. وينبغي لكل نظرية في القراءة أن تكون ـ في جوهرها ـ نظرية في الفهم. وينبغي لكل نظرية في الفهم أن تتجاوز حدود العلامات داخل النص الأدبي إلى علاقة تلك العلامات بالقارئ والاعتبارات الأخرى السياقية غير النصية. لم تقض النظرية الأدبية العربية من التداولية بعد وطرًا في الوقت الذي نرى فيه نصوصا روائية وشعرية ودرامية تطلب بإلحاح تحليلات مختلفة على أضواء التداولية. في ديوان عز الدين إسماعيل ما يتصل بمؤشرات خاصة يوجهها إلى القارئ حالما يقرأ إبيجراماته، نراها ـ بوضوح ـ مؤشرات تداولية خالصة؛ وهي تصنيف تلك الإبيجرامات في فصول تصنيفًا موضوعيا، كأنما هي إشارة عن قصد أو غير قصد إلى قراءة إحدى إبيجرامات الفصل الواحد في ضوء ما فيه من إبيجرامات أخرى.

٢ـ المعنى والنص الموازي :

تقتصر هذه القراءة للنص الموازي على قراءته في صورة العنوان بأنواعه المختلفة: عنوان الديوان، وعنوان الفصل، وعنوان الإبيجرامية. العنوان اختيار النص، وله مركز الصدارة في الفضاء النصي للخطاب، ومن ثم فهو يحظى بأولية التلقي، سواء أكان عنوانا لنص كامل أم عنوانا لجزء من أجزائه. وإذا كان العنوان مفتاحا تأويليا أوليا، فإن تلقيه في ذاته لا يكفي لتأويله تأويلا مناسبا؛ وذلك أن العلاقة بين العنوان الرئيس والنص هي دائما علاقة تكاملية، أو هي علاقة ذات اتجاهين: من العنوان إلى النص

الكامل ومن النص الكامل إلى العنوان. هذه السمة في العنوان الإبداعي تجعله في حقيقته ظاهرة تواصلية تداولية يعتمد فيها على تأويله في علاقته بالنص الذي يحدد هويته. عنوان الديوان ـ كما أسلفت ـ "دمعة للأسى .. دمعة للفرح" . دمعتان تطوقان الحياة البشرية في كل زمان ومكان، وتذرفهما في هذا الديوان عينا الناقد والشاعر العظيم عز الدين إسماعيل. فضلا عن العلاقة الداخلية التي ينبغي أن تكون بين ذلك العنوان ومحتوى الديوان، فإنه يمكن أن نلمح علاقة أخرى خارجية ممثلة في تناص العنوان مع الآية الكريمة: ﴿لِكَيْلا تَأْسَوْا عَلَى مَا فَاتَكُمْ وَلا تَفْرَحُوا بِمَا آتَاكُمْ﴾[سورة الحديد: ٢٣] .

قال أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢ هـ): "والأسى الحزن. وحقيقته إتباع الفائت بالغم. يقال أسيت عليه أسى وأسيت له" [(١)]. بدا الأسى في نصوص الديوان على ما فات أيضا: على العمر الذي فات، وعلى وداع الراحلين ونحو ذلك. دمعة الأسى ـ على أي حال ـ مبررة ومفهومة، وكل منهما نبت لحقل دلالي واحد هو الحزن، وهو حقل خصيب بمفرداته وأساليبه في العربية؛ كالشجن، والشجو، والشجا، والبث، والغم، ونحوها. أما الفرح، فهو في كل حال: في الماضي والحاضر والمستقبل، وإن كان ارتباطه بالحاضر والمستقبل أقوى ألفة في الاستعمال اللغوي. وربما لا يرد كلام عن فرح إلا على سبيل الاسترجاع. في قصيدة "نعمة" (ص٣٥) من "فصل للذات" يقول عز الدين إسماعيل:

لو استعدت كل ما عانيت من أتراح

في لحظة، لاحترقت أطرافي

وإن أنا استرجعت ما قد عشت من أفراح

في لحظة، لاختنقت عروقي

فالحمد لله على أن قد حبانا نعمة النسيان.

في نص آخر اجتمعت الدمعتان جنبا إلى جنب: دمعة الأسى ودمعة الفرح. كانت الدموع في الحالتين واحدة وعتيدة. في قصيدة "دمعة ودمعة" (ص٥١) من "فصل للدنيا" يقول الشاعر:

---

(١) الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب): المفردات في غريب القرآن. تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني. د.ت مادة "أسو" ص١٨.

ـ لِمَ تنحدر الدمعة ساخنة فوق الخد؟

ـ لترطب قلب المحزون.

ـ ولماذا تدمع عيني وأنا أستغرق في ضحكي؟

ـ لتثير الأشجان بقلبك.

الضحك ـ وهو من علامات الفرح الظاهرة ـ اقترن بالدموع. القلب محزون في الحالتين: الحزن والفرح. لا فرح على الحقيقة إذن، ومن ثم تساويا في المقابل: لكل منهما ـ إذ ذاك ـ دمعة!

أما العنوان في شكله الثاني، فهو في هذه الهيئة التي أخرج الشاعر قصائده عليها. لقد خصّ الشاعر ديوانه بتصنيف إبيجراماته تصنيفاً موضوعيا في فصول عشرة، يحمل كل فصل فيها عنوانا. ويشير كل عنوان إلى ما يمكن تسميته بالحقل الموضوعي أو الدلالي الشعري الأكبر الذي تتولى نصوصه ملء مساحات شتى فيه. هذه الفصول هي: فصل للذات (١٩ نصا)، وفصل للدنيا (١١ نصا)، وفصل للأيام (٢٠ نصا)، وفصل للبشر (٢٩ نصا)، وفصل للمرأة (١٥ نصا)، وفصل للصمت والكلام (١٢ نصا)، وفصل للمعنى (١٠ نصوص)، وفصل للحجارة (٨ نصوص)، وفصل للموت (١٥ نصا)، وفصل للعبث (٧ نصوص). مجموع النصوص في تلك الفصول ١٤٦ نصا. كانت الفصول الثلاثة الأكبر هي ـ على نحو ما يبدو ـ فصل للبشر وفصل للأيام وفصل للذات. لا يعني هذا بالضرورة أنها أهم الموضوعات الإبيجرامية، ولكنه ـ بالأحرى ـ يعني أنها أثراها وأرحبها مجالا لهذا الفن. الفصول في مجموعها مؤشر أولي على التطور الموضوعي الهائل الذي انتقلت معه الإبيجراما من نقوش ومدونات شعرية قصيرة في الرثاء والهجاء ونحوهما إلى جنس أدبي معتبر يتسع لجميع الأغراض الذاتية والموضوعية. وهذا يعني ـ من ثم ـ أن العالمين الذاتي الداخلي الخاص والموضوع الخارجي العام لا ينفصل أحدهما عن الآخر في الفن الإبيجرامي. وهو ما يعني أيضا أن ذلك الفن ـ وهو ما وعاه الشاعر بالضرورة وعيا ـ يتيح لنا بطريقته الخاصة أن يقدم شهادة موسعة على العصر؛ أو أن يقدم لوحة كاملة للحياة، تجمع بين نظرة الذات إلى ذاتها ونظرة الذات إلى الأشياء والعالم، حين يصير الوعي المرهف بمشاهد الواقع الخارجي شكلا من أشكال التمثل الداخلي للذات.

في الفصل الأول "فصل للذات" تقرأ الذات الذات. وفي سائر الفصول تقرأ الذات العالم حتى في "فصل للموت": فالذات هنا ـ فيما نرى ـ تقرأ العالم في صورة الوجود المتحول إلى عدم أو العدم بعد الوجود.

بيد أن الأمر ينبغي أن يتجاوز اتساع الفن الإبيجرامي لشتى الأغراض إلى ما هو أهم؛ وهو الطريقة أو الطرق الخاصة التي تقصّد بها تلك الأغراض في قصائد إبيجرامية على نحو ما سنرى.

أما عناوين القصائد ذاتها، فإن أهم ما نلحظه فيها:

١ـ أنها مبنية غالبا على كلمة واحدة، وهي الكلمة المفتاح في النص. إنها الكلمة المفتاح في فهمه أو تأويله أيضا. ولعل في بناء العنوان في الإبيجراما غالبا على معنى واحد ما يشير إشارة أولية إلى اقتصار النص على معنى بعينه أو خاطرة سريعة بذاتها.

٢ـ في العناوين المبنية على أكثر من كلمة (وقد ناهزت ربع العناوين الإجمالية) ما بُني على الإضافة للتخصيص كمعركة الألوان وسر الحب ونحوهما، وما بُني على الوصف إما للكشف عن البنية المفارقية التي بُني عليها النص مثل "قصة طويلة جدا" عنوانا لنص شديد القصر لا يبلغ مبلغ قصة في الشكل الذي نألفه، أو وصف الشيء بنقيضه إشارة إلى ما له من وجهين يضاد أحدهما الآخر، أو وصفه بما يخصصه كاللون الصريح والرعب الأزلي ونحوهما. هذا كله يكشف العلاقة الدلالية العميقة بين النص وعنوانه.

٣ـ لا يجد الشاعر الإبيجرامي ـ بإفادة هذا الديوان ـ غضاضة في أن يحمل أكثر من نص واحد عنوانا واحدا، بل قد يحمل نصان اثنان متواليان في فصل واحد عنوانا واحدا. من ذلك مثلا ما نجده في "فصل للصمت والكلام"؛ إذ توالت قصيدتان في أول ذلك الفصل بعنوان واحد هو الصمت. يلقي هذا كله الضوء على قدرة الشاعر الإبيجرامي على أن يرد معين الدال الواحد فيستقي منه من الدلالات ما يوزعها في غير نص للإلحاح على رؤية ذلك الدال بوجوهه وحالاته وملابساته المختلفة في عالم التجربة. وضع دال الصمت عنوانا لثلاثة من نصوص الديوان، اثنان منها متواليان في فصل واحد هو ـ كما أشرت ـ "فصل للصمت والكلام" والثالث في فصل آخر هو "فصل للعبث". وهاك هذه النصوص الثلاثة:

(أ) "فصل للصمت والكلام":

* "الصمت ١٠٩":

تعب النجم، النهر، الطير، الأزهار

تعب الشارع والحارة والأسوار

تعبت كل الأشجار وكل الأشعار

والتزم الكون الصمت

وهناك تجلت كل الأسرار.

* "الصمت ١١٠":

نكتب أو نقول

لا الحرف يفضي لا ولا الصوت يبوح

الحرف خط مصمت والصوت ريح

وليس إلا الصمت يشعل العقول.

(ب) "فصل للعبث":

* "الصمت ١٥٢":

- أنصت!

- ماذا؟

- اصمت!

- ماذا؟

- هل أنصتّ؟

- نعم

- لكنك لم تصمت .

المتكلم واحد في الإبيجراميتين الأوليين. وقد وقع الشاعر في الأولى على معنى تجلي أسرار الطبيعة والبشر في الحالة التي لا يألفها سائر الناس، وهي الصمت. وفي الإبيجرامية الثانية من الفصل ذاته يباين الشاعر أيضا ما يألفه سائر الناس؛ فالعقول

إنما تستمد وقودها ووهجها من الصمت لا من كثرة الكلام. في الصمت فرصة مواتية للكشف وتعقل الأشياء.

أما الإبيجرامية الثالثة في الفصل الآخر فقد بنيت على الحوار. وهي تلعب على وتر الفرق بين الإنصات والصمت. وهي لعبة مفارقة لفظية خرجت من رحم العبث؛ فالناس لا يفرقون عادة بين الإنصات والصمت؛ وذلك أن النتيجة معهما واحدة، هي عدم الكلام.

بيد أن الإنصات عند أحد طرفي الحوار لا يعني الصمت. أراد الشاعر أن يخرج من نص عبثي في ظاهر دوراته الكلامية بمعنى مفاده أن الإنسان في هذا الزمان لا يهب نفسه ما يكفيه من صمت. كيف يزعم الإنصات في الوقت الذي لم يصمت فيه؟ قد يعطي الإنصات فرصة للفهم ولكن الصمت يهب القدرة على الرؤيا ومتعة الاختلاف الخلّاق.

٤ـ يلعب العنوان أحيانا دور المفسّر الرئيس لأحد دوال النص المهمة، لاسيما إن كان مستخدما بدلالة رمزية، بل بدلالة رمزية عكسية. في قصيدة "شرك الموت" (ص١٣٧) من "فصل للموت":

ـ يمنحني الأخضر أملا فياضا بالنشوة

والأزرق يأسرني، يسلبني روحي

ـ والأصفر يوقع في قلبي أني منزوع ووحيد

ـ لا ضير إذا لم تدخل في شرك الأبيض.

فالألوان الثلاثة: الأخضر والأزرق والأصفر استخدمت في النص برصيدها الدلالي الرمزي المعروف في اللغة الشعرية. أما اللون الأبيض، فقد خرج في هذا النص على دلالته الرمزية المألوفة على الصفاء والخير والحياة ونحوها إلى دلالة أخرى، هي ـ في العلاقة السياقية الجديدة بين العنوان والنص ـ دلالة عكسية تماما. لقد صار الأبيض في النص بدلالة السياق هو "الموت"، كأنما أراد الشاعر أن يرى في الأبيض ـ بحياديته في محيط الألوان الأخرى ـ موتا. لقد انعكس العنوان على تأويل "الأبيض" بالموت، وانعكس تأويل الأبيض بالموت على النص كله. يذكرنا هذا بقول أمبرتو إيكو U. Eco:

"كل حدث وكل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع كل الأحداث والكلمات. والتأويل الدلالي لأي كلمة ينعكس على المجموع" [1].

٥ـ في حالات أخرى يلعب العنوان دور تأويل الدلالة النصية وتسميتها. في قصيدة "سر الحب" (ص١٠٦) من "فصل للمرأة" يقول الشاعر:

ـ هل قلت يوما لك إنني أحبك؟

ـ لا، لم تقلها قط لي.

ـ ذاك لأني دائما كنت أحبك.

وفي قصيدة "الموت والميلاد" (ص١٠٦) من الفصل نفسه يقول الشاعر:

ـ تحبني؟

ـ نعم، ولا.

ـ وكيف ذا؟

ـ لكي يعيش حبنا.

"سر الحب" هي قراءة الشاعر العنوانية للنص. وهي قراءة لا تصادر على غيرها. يمكن أن يكون العنوان هنا مثلا هو "الحب الدائم". ولكن الشاعر أراد بعنوانه توجيه الفهم إلى جهة بعينها؛ إذ سر الحب في الفعل المتصل لا في القول.

أما العنوان الآخر، فهو مبنيّ على المجاز. الموت والميلاد هنا هما موت الحب وميلاده. موت الحب في "نعم"، وميلاده في "نعم ولا" في آن معا.

٣ـ الإبيجراما شعر المعنى :

في إشارة خاطفة ذكر يوهانس جيفكين Johannes Geffcken أن الإبيجراما هي شعر المعنى[2]. بدهي أن الأجناس الأدبية الأخرى مهما اختلفت تقنياتها ووسائلها، فإن غايتها المعنى. ولكن المعنى بالنسبة إلى الإبيجراما ظل محط النظر والسمة المركزية. في نسيج النص الإبيجرامي لا ينظر إلا إلى ما يزوده بخيوط جديدة للمعنى؛ لأنه لا

---

(١) إيكو، أمبرتو: شعرية الأثر المفتوح. ترجمة: عبد الرحمن بوعلي. مجلة نوافذ. النادي الأدبي الثقافي بجدة. العدد٦ (١٤١٩ ــ ١٩٩٨) ص ص٧٩ ــ ١٢٢ ص٩٥.

(2) Geffcken, Johannes: Studien Zum Griechischen Epigramm. Neue Jahrbuecher f. das klassische Altertum. 20 Jg., (1917) SS. 88-107, S. 26.

مجال لخيوط أخرى ترتق ما فيها من فتق. النص الإبيجرامي يقع في مواجهة دائمة مع المعادلة الصعبة بين المعنى واللفظ بالقوة التي لا يتمتع بها جنس أدبي آخر.

وإذا كان هيرش Hirsch يرى أن المعنى مسألة وعي، وليس مسألة علامات أو أشياء مادية [1]، فإن حرارة الوعي بالمعنى في الإبيجراما لاختزالها لا تنقطع. إعادة بناء السياق الغائب عن النص الإبيجرامي في حالات غير قليلة من شواهد قوة الوعي بالمعنى فيه مقارنة بأنواع نصية أخرى. جدير بالإشارة هنا، أن أحد فصول الديوان قد أخلصه عز الدين إسماعيل للمعنى. في "فصل للمعنى" نرى الشاعر في رحلة بحثه عن المعنى، والمعنى الآخر، والمعنى الغائب، والمعنى العصيّ. تمتد المعاني في ذلك الفصل إلى أبعد مداها: قراءة المعنى في الكلام وقراءة المعنى الآخر في الصمت. بيد أن بعض نصوص الديوان الأخرى تطرح بحكم بنيتها مشكل المعنى الآخر في أسئلة ثلاثة:

١ـ كيف نقول شيئا ونريد شيئا آخر؟

٢ـ كيف ينتقل المعنى الحرفي داخل النص إلى معنى تواصلي؟

٣ـ كيف يعكس المعنى الآخر في الإبيجراما الشعرية بعدا تأمليا صار من علاماتها المهمة؟

أما السؤال الأول، فهو محور دراسة المعنى في اللسانيات التداولية بعامة وتداولية أفعال الكلام بوجه خاص. كان جون سيرل John Searle قد انتقل بالمعنى والاستعمال إلى أبعاد تنظيرية وتطبيقية جديدة.

في البعد التنظيري، انتهى سيرل إلى أن وهم محدودية استعمال اللغة قد تولد عن الغموض الهائل فيما يكون معايير الفصل بين استعمال لغوي وآخر. قال سيرل: "إذا كان الغرض الإنجازي هو المبدأ الرئيس في تصنيف استعمالات اللغة، فسوف نجد ـ إذ ذاك ـ عددا محددا من الأمور الأساسية التي نفعلها بواسطة اللغة: نحن نخبر الناس بالكيفية التي تكون عليها الأشياء، ونحن نحاول أن نجعلهم يفعلون أشياء، ونحن نلزم أنفسنا بفعل أشياء، ونحن نعبر عن مشاعرنا وتصرفاتنا، ونحن نمهّد السبيل لتغيرات من خلال منطوقاتنا.

---

(1) Hirsch, H: Validity in Interpretation. New Haven (1967) p.23.

وغالبا ما نفعل أكثر من شيء واحد من تلك الأشياء دفعة واحدة وبالمنطوق نفسه"[1]. وفي البعد التطبيقي اجتهد سيرل أن يصل من ورائه إلى نظرية بحث حالات المعنى. الحالات الأبسط للمعنى أن ينطق المتكلم الجملة ويعني ما يقوله على وجهه التام والحرفي. يقول سيرل: "في مثل هذه الحالات، يقصد المتكلم إلى أن ينتج أثرا إنجازيا بعينه في المستمع، وهو يقصد إلى إنتاج هذا الأثر بأن يجعل المستمع يتعرف مقصده لينجزه. وهو يقصد إلى أن يجعل المستمع يتعرف مقصده بالنظر إلى معرفة المستمع بالقوانين التي تحكم منطوق الجملة. ولكن ليست جميع حالات المعنى مثل هذه الحالة البسيطة" [2].

من الحالات التي وقف عليها سيرل في باب "أفعال الكلام غير المباشرة" والتي نراها ذات صلة بإنتاج المعنى في ذلك الديوان: الاستفهام والتلميح.

أما الاستفهام بقوة الأمر، فمنه قصيدة "طفولة" (ص٩١) من "فصل للبشر":

ـ جدي! هل أكبر في المستقبل حتى أصبح مثلك؟

ـ طبعا!

ـ وستصبح لى زوجة؟

ـ طبعا ، طبعا!

ـ فلماذا لا نبدأ هذا الآن؟

المنطوق الأخير "فلماذا..." يعني به المتكلم ـ في هذه الإبيجرامية الحوارية ـ ما يقوله، ولكنه يعني أيضا ـ في سياقه النصي ـ فعلا إنجازيا آخر ذا محتوى قضوي مختلف. المتكلم في ذلك السياق لا يعني سؤالا مجردا، بل يعني الأمر أو التماس البداية التي يتحدث عنها النص. في مثل هذه الحال، يمتلك المنطوق الواحد قوتين إنجازيتين اثنتين. يؤدى هنا فعل إنجازي بعينه أداء غير مباشر عن طريق أداء فعل آخر. ينبغي الالتفات إلى أن المظهر السابق وثيق الصلة ـ فيما وقع فيه من نصوص ـ بالنصوص الإبيجرامية الحوارية.

---

(1) Searle,John: Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge Uni. Press(1993) p.162.

(٢) المرجع السابق ص٣٠.

أما التلميح، فله حالات عدة في ذلك الديوان. ينطق المتكلم هنا جملة ويعني ما يقوله، ولكنه يعني أيضا شيئا ما أكثر. في قصيدة "غابة" (ص٧٣) من "فصل للبشر" يقول الشاعر:

ـ لا أمضي خطوات حتى تقطع خطوي الأجسام
تصدمني، توشك أن تحرفني أو أسقط بين الأقدام
وكأنا في يوم الحشر
ـ الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفة.

المنطوق الأخير في النص "الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفة" يعني ما يقوله المتكلم، وهو الإخبار بالمضمون القضوي الذي يتضمنه، ولكنه ـ في سياق لغوي مناسب ـ يمكن أن يكون تلميحا إلى معنى آخر: "نحن نعيش في غابة وعلينا اليقظة".

أما المظهر الثاني من مظاهر المعنى الآخر في تلك الإبيجرامات الشعرية، فهو انتقال المعنى الحرفي داخل سياق النص إلى معنى تواصلي أو تداولي[1]. العلامات اللونية من أهم ما يميز العلاقة بين المتكلم والعلامات اللغوية في العربية. في قصيدة "اللون الصريح" (ص٢٧) من "فصل للذات" يقول عز الدين إسماعيل:

استعرضت الألوان لكي أنسج لى لونا يسترني
فتنازعني الأخضر والأحمر والأسود والأبيض
كل يستعرض أبهته
لكني آثرت أخيرا لون يقيني
لون جنوني،
أن أستر عُريي في عُرْيي.

وفي قصيدة "معركة الألوان" (ص٤٩) من "فصل للدنيا" يقول:

الأبيض يطمس وجه الأسود
والأسود يفقأ عين الأبيض
فيسيل الأحمر بينهما

(١) أرمينكو، فرانسواز: المقاربة التداولية. ترجمة دكتور سعيد علوش. مركز الإنماء القومي الرباط (١٩٨٦) ص١٣.

ويجيء الأصفر كي يعلن

أن الأخضر قد صار هو السيد.

في مثل هذه النصوص يعرف الشاعر أنه يخاطب ـ في المقام الأول ـ قارئا للشعر ملمًا بتقاليد الفن الشعري، ويدرك أن المعاني الحرفية لتلك الدوال اللونية ليست هي التي يقصدها المتكلم في ذلك السياق، ولكنه ينتقل بها إلى معانيها التواصلية التداولية. التنازع بين الأخضر والأحمر أو بين الأسود والأبيض هو تنازع بين الخير والشر اللذين يقف منهما الشاعر موقفه الخاص: أن يكون نفسه بخيرها وشرها. القصدية الرمزية في نص معاصر مبنية على أساس الوعي بأن الخطاب الأدبي عالم تبنيه الرموز.

أما المظهر الأخير، فهو ما يعكسه المعنى الآخر من نزعة تأملية في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية. يبدو عز الدين إسماعيل في تلك الإبيجرامات مشغوفا بالبحث عن المعنى، ومن ثم فهو دائم التقليب في الشيء الواحد لاكتشاف وجوهه المختلفة، ويظل المستهدف بذلك المعنى هو الإنسان. الوعي بالمعنى طريق للوعي بالذات والعالم. الأشياء الموصوفة بـ"الآخر" أو الأشياء المعطوف بعضها على بعض من إفرازات عمليات التقليب. إذا كان النص فضاء مستقلا للمعنى يبعث فيه قصد مؤلفه الحياة، فإن عز الدين إسماعيل قد أراد بمثل تلك التقليبات أن ينتج عملا مستقلا بنفسه، يتكلم باسمه الخاص، ويطور بنى معانيه الخاصة.

يمكن أن نرى وجوها مختلفة للنزعة التأملية في الإبيجراما الشعرية في نقض المواقف الإنسانية الثابتة في مجتمع أو مجموعة اجتماعية؛ كالموقف من الموت، أو الموقف مما يضحك، أو الموقف من معاني الكلمات ... إلخ. يقول عز الدين إسماعيل في قصيدة "الوجه الآخر" (ص٣٧) من "فصل للذات":

ـ هل تدري لِمَ لا يضحكني المُضحك، لا يبكيني المُبكي؟

ـ كلا..

ـ لكني أعرف أنك تضحك للمبكي، تبكي للمضحك.

أن يضحك الشاعر للمبكي يعني أن له فلسفته الخاصة في فهم الأشياء والمواقف. إذا كانت التجربة الإنسانية تعتقد بأن شر البلية ما يضحك، فإن هذا يعني نسبية

الضحك والبكاء. في كل مضحك ما يبكي، وفي كل مُبْكٍ ما يضحك. ولعل وراء الضحك للمبكي أو البكاء للمضحك ما يعني أن أحدا منهما لا يخلو من شيء مما يخلق الآخر.

٤ـ الإبيجراما علاقة حوارية :

عرّف فرنسيس جاك Francis Jacques التداولية بأنها علاقة حوارية. وبيّن أن التداولية تعالج اللغة بوصفها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية في آن معا. من هذا المنظور التداولي للغة تدرك اللغة بوصفها طائفة من العلامات المتداولة بين الناس والتي يتحدد استعمالها من خلال قواعد موزعة.

في "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" بنى عز الدين إسماعيل ما يقارب ربع إبيجراماته (٢٤,٦٪) على تقنية العلاقة الحوارية. هي إذن ظاهرة جديرة بالملاحظة، بل إن لها أن تدخل في حيز السمات المميزة للإبيجراما الشعرية في ذلك الديوان. كان طه حسين قد بنى ما يناهز ٩٥٪ من إبيجراماته النثرية في "جنة الشوك" على تلك التقنية. كانت العبارة الأشيع في "جنة الشوك" هي: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ" و"قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى". لعل هذا القالب يعني طه حسين نفسه وشخصية أخرى اعتبارية. في نصوص أخرى صرّح طه حسين بوضعه طرفا في الحوار، وذلك في مثل قوله: "قال صاحب لنا... قلت...". يمكن الربط بين ما صنعه طه حسين هنا وبين بناء كثير من إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية على الحوار. وقد نراه متابعا لظاهرة "تعدد الأصوات" في الشعرية العربية المعاصرة. بيد أن مثل هذه الحوارية يمكن أن ترى محض تقنية مولدة للمعاني والمقابلات بين الأفكار والمواقف والسلوكيات في النسيج اللغوي للنص الإبيجرامي بعامة.

قد يمكن القول بأن الخطاب الأدبي بعامة هو ـ في جوهره ـ حوار ضمني بين الكاتب والقارئ أو بين الكاتب والعالم الخارجي. في إبيجرامات "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" ينبغي للعلاقة الحوارية أن تكون مبنية على علاقة الشاعر بذاته؛ وذلك أن طرفي الحوار في النص هما الشاعر الفرد. هذه عملية إبداعية خالصة قصد بها الكشف عن اختلاف الفهم والرؤية على المستوى المضموني، ولكنها تكشف على مستوى الصناعة اللغوية للنص عن دينامية التواصل بالقارئ الذي سيتحمل مسئولية الإمساك

بالمعنى الإجمالي من علاقات المنطوقات الحوارية بعضها ببعض. في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية يمكن التمييز بين خمس وظائف على الأقل:

١ـ التحذير من شيء يعتقد أحد طرفي الحوار أنه الأجدر بالفعل، كقوله في قصيدة "الرعب الأزلي" (ص٣٠) من "فصل للذات":

ـ أتحرك دوما، أستشرف آفاق المستقبل لكني أخشاه

ـ الفرح أمامك.. لكن شبح الماضي المرعب في ظهرك

ـ هل أمشي وجهي للماضي ظهري للمستقبل؟

ـ ستزيد الطين بلة.

المنطوق الأخير "ستزيد الطين بلة" في علاقته بالمنطوقات الأخرى يعني التحذير من المحتوى القضوي في الاستفهام السابق عليه؛ أي: "إياك أن تمشي وجهك للماضي ظهرك للمستقبل".

٢ـ الحث على فعل شيء في ملابسات مُثبِّطة. من ذلك قوله في قصيدة "انعتاق" (ص٢٦) من "فصل للذات":

ـ الضوء تبدد

والعرق تجمد

والقلب تبلد

ـ اخلع هذا الجلد الملعون

وادخل في قلب الحمأ المسنون.

في مثل هذا الحوار تواجه الذات ذاتها في حال بعينها، هي الإحباط أو النكوص أو الخلود إلى الكسل أو العجز عن العطاء أو غير ذلك مما يعرض للإنسان في بعض ملابسات حياته اليومية أحيانا.

٣ـ الكشف عن حقيقة خفيّة، على نحو ما نجد في قصيدة "جنون" (ص٣١) من "فصل للذات":

ـ أترهف السمع ولا صوت هناك؟

ـ أنصت للحوار بين وردة وسوسنة.

ـ مستغرق أنت إذن في حالة التأمل

ـ لا ، بل أمارس الجنون.

٤ـ بيان علة إنجاز فعل بعينه، مثل قصيدة "أيام" (ص٦٢) من "فصل للأيام":

ـ ينقشع الظلم ليعلو فوق رقاب الناس

سيف أظلم

ـ ذاك لأنا صرنا في أيام

يتداولها السفلة والسفلة.

٥ـ إضافة إفادة مهمة في حوار تتعلق منطوقاته بعضها ببعض تعلقا ضمنيا، وذلك مثل قصيدة "ذكرى" (ص١٤١) من "فصل للموت":

ـ هل مات؟

ـ الوردة مازالت تنفح عطرا

ـ أغمض عينيه إذن!

ـ لن يبرح أنفي هذا العطر

ـ كفنه الآن!

ـ وسيبقى مسكنه قلبي أبدا.

يخرج مثل هذا الحوار للوهلة الأولى على مبدأ التعاون الحواري عند جريماس. ولكنه حوار خاص يريده الشاعر تقنية فنية لإنتاج معنى خطاب ينبغي لوحداته أن يتعلق بعضها ببعض ولو بسبب ضمني. في ضوء ذلك توجب العلاقة الحوارية الفهم على أساس بعينه، هو أن الميت كالوردة التي مازالت تنفح عطرا، وأنه مهما أغمضت عيناه وانتهى جسدا ستظل ذكراه، وأنه مهما وُرِي الثرى سيظل في القلب!

لقد لعب الحوار في تلك النصوص دور اكتشاف الذات والعالم عبر عدد من التبليغات التي تتباين معها الحالات ووجهات النظر. يصبح الحوار هنا وسيلة لمداولة الأشياء وإعادة النظر وصولا إلى الفهم الرشيد. لم ينطلق الشاعر في تلك الحوارات مما يعكر صفو الشعر بذات متعالية أو متسلطة أو مدّعية أو منعزلة عن الدنيا والبشر. الذات هنا مسئولة ومتفاعلة وراغبة في الوجود ـ في ـ العالم، بدءا من مغالبة الإحباط حتى تمجيد أطفال الحجارة.

***

الفصل الثاني

الدراما المضادة للعولمة

« قراءة فى مسرحية : اللعب في الدماغ لخالد الصاوي »

١ـ توطئة :

في كتابه "تشكيل العقل الحديث" يبين كرين برينتون أن النزعة القومية كانت في القرن العشرين أقوى عامل توحيد بين شبكة المصالح والعواطف والأفكار القائمة التي توثق عُرى الروابط بين الناس داخل جماعات سياسية قائمة على وحدة الإقليم أو الأرض. لقد كانت النزعة القومية إحدى حقائق الحياة، وكانت في نظر جمهرة الناس عاطفة عميقة الجذور[١]. وفي سرعة يصعب إدراكها ضربت العولمة ـ منذ العقد الأخير من ذلك القرن ـ كوكب الأرض، وصارت فخا لأحلام الملايين من سكانه. لقد تحققت العولمة الاقتصادية التي ينصهر معها العدد الهائل من الاقتصاديات القروية والإقليمية والوطنية فى اقتصاد عالمي شمولي واحد، لا مكان فيه للخاملين، بل يقوده أولئك الذين يقدرون على مواجهة عواصف المنافسة الهوجاء[٢]. وفي مثل تلك العواصف صار وعد العولمة بزيادة الرفاهية ـ لا سيما لدى شعوب العالم الثالث ـ وعدا كاذبا، وصار اعتداء على الرفاهية والديمقراطية. لقد رأى كثير من المفكرين السياسيين في مصطلح "العولمة" ـ في حد ذاته ـ قدرا من التضليل والتمويه، وأنه يوحي بنوع من الشمولية المضمرة للتساوي والحوار، مضفية على المصطلح شحنةً شعارية بجانب حمولته الوصفية، تقدمه وكأنه مثال أخلاقي إنساني سام، يجب السعي إليه. ويضيف محمد سبيلا إلى ذلك نظرا إلى العولمة من حيث هي شكل جديد من أشكال السيطرة أو الاستعمار، استعمار جدد آلياته وأساليبه بفعل التقدم التقني، فلم يعد قائما على احتلال الأرض، واستلحاق الكيانات والثقافات والرموز، بل أصبح قائما على تحويل العالم كله إلى سوق استهلاكية لمنتجات الغرب[٣].

وعلى رغم النظر غالبا إلى الوجه الاقتصادي للعولمة، فإن للعولمة وجوها أخرى عدة لا ينفصل أحدها عن الأخرى؛ كالعولمة السياسية التي تعني تسويق الديمقراطية والليبرالية السياسية أسلوبا للحكم بما يتصل بذلك من ثقافة حقوق الإنسان، والعولمة الإعلامية التي تعني ببث الصور والمعلومات وسيطرة كبرى المؤسسات الإعلامية

---

(١) برينتون، كرين: تشكيل العقل الحديث. ترجمة شوقي جلال. سلسلة الأعمال العلمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ت. القاهرة ص٢٦٢ ــ ٢٦٣.

(٢) راجع في تفصيل ذلك: بيتر مارتن، هانس ــ شومان، هارالد: فخ العولمة. الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية. ترجمة وتقديم د.عدنان عباس علي. مراجعة وتقديم د. رمزي زكي. سلسلة عالم المعرفة، أغسطس ٢٠٠٣م، ص٦٤ وما بعدها.

(٣) سبيلا، محمد: للسياسة. بالسياسة: في التشريح السياسي. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء (٢٠٠٠م) ص٧٦ ــ ٧٧.

ووكالات الأنباء العالمية على توزيع المعلومات والأخبار. لا تنفصل العولمة الإعلامية مثلا عن العولمة الاقتصادية. الإعلام الأمريكي الذي يعكس أسلوب الحياة الأمريكية يعكس في الوقت ذاته بنية الاقتصاد الأمريكي. الإعلام الذي لا يراعي الخصوصية القومية يصبح خطرا ووبالا على ملايين البشر الذين يتوجه إليهم. الطبيعي في مجتمع أو ثقافة ليس طبيعيا أو مناسبا بالضرورة في مجتمعات أو ثقافات أخرى. الطابع الخصوصي في كل مجالات الحياة هو الأمر العادي والطبيعي في أمريكا. وهو يعكس أسلوب الحياة الأمريكية، بدءا من أدق تفاصيلها حتى أعمق معتقداتها وممارساتها الشعورية، إنه يعكس ـ كما يقول هربرت شيللر Herbert Schiller ـ نظرة إلى العالم مكتفية بذاتها، وتمثل بدورها انعكاسا دقيقا لبنية الاقتصاد ذاته. فالحلم الأمريكي يقوم على وسيلة الانتقال الخاصة، والمنزل المستقل للأسرة، والعمل في مشروع لا يملكه الغير" [1].

في عام ٢٠٠٠م كتبت النسخة الأولى من مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي. ولكن ظروفا سياسية وفنية جعلت صاحبها يشعر مع فرقته المسرحية "الحركة" بالحاجة إلى نص أقوى. كان من أهم تلك الظروف السياسية اندلاع انتفاضة الأقصى ونذر الحرب على العراق. ساعدت هذه الظروف في ظل عولمة إعلامية طاغية على إنتاج "اللعب في الدماغ". حدد الكاتب هدف النص بأنه الكشف عن دور الإعلام في تشكيل وعي الجماهير. الانشغال بالميديا موضوعا راهنا لنص درامي تبرره سياسة دولية وعولمة إعلامية يرعاها بيت أبيض يعقدها بعولمة اقتصادية تحاصر العقول بمحاصرة البطون تحت مظلة أمم متحدة، تجيد الدعوة للانصياع حتى يصبح ذلك البيت الأبيض بيت الطاعة للمنطقة بأسرها.

في "اللعب في الدماغ" نري الوجه القبيح للعولمة: إنها العولمة التي تخدع الناس وتجرفهم عن منظومة القيم والأعراف، وتلعب بهم كالدمي في سوق المصالح الخفية والظاهرة. تعترف منظورات أخرى بذلك الوجه، ولكنها ترى وجها آخر إيجابيا؛ هو أن عولمة الإعلام تتيح للعرب منفذا للمشاركة في ثورة تكنولوجيا الاتصال والإعلام

---

(١) شيللر، هربرت: المتلاعبون بالعقول: كيف يجذب محركو الدمى الكبار في السياسة والإعلان ووسائل الاتصال الجماهيري خيوط الرأي العام؟ ترجمة عبد السلام رضوان. سلسلة عالم المعرفة، ط٢، الكويت،مارس١٩٩٩م ص١٩

والمعلوماتية، وأن تعدد وسائل الإعلام ونفاذها عبر الحدود السياسية للدول وتوفر تطبيقات الوسائط المتعددة Multi Media قد يقلل من قدرة الإعلام المحلي على إخفاء الحقائق والهيمنة السياسية وتزييف وعي المواطنين"[1].

ومهما يكن من أمر، فقد اختار خالد الصاوي أن يودع التاريخ المعاصر استقباله المكتوب للعولمة في هيئة شكل من أشكال الاتصال الجماهيري؛ هو هذا النص الدرامي بعنوانه المختصر الدال "اللعب في الدماغ"، والذي يترجم وجهة نظر بعينها إلى الوجه القبيح للعولمة، يدفعه إلى هذا عقد اجتماعي ضمني بينه وبين أبناء جيله ورأي عام سائد يقف وراءه ويدعم بكل طاقة حماسته وتوجهاته. معلوم أن اللعب في الدماغ بمعناه السيكلوجي هو محصلة عمليات التأثير الموجهة إلى استيعاب الأشياء وفهم العالم وتأويله وتعديله وفقا لأهداف وحاجات خاصة . ولأن اللعب في الدماغ ينصرف معناه هنا إلى التأثير السلبي، فإنه يصبح ـ إذ ذاك ـ مرادفا لتبديد طاقات الإنسان الفردية، وزعزعة إرادته الحرة، من أجل إحلال طاقات بديلة وإملاء إرادات أخرى.

اختار الكاتب وسائل الإعلام موضوعا لمسرحيته، واختار من وسائل الإعلام أقواها تأثيرا في وعي الجماهير وهو التليفزيون، واختار من برامج التليفزيون أوسعها جماهيرية وتنوعًا وارتباطًا بحياة الناس اليومية، وهي برامج المنوعات، واختار من برامج المنوعات برنامجا يدعى "وحشتوني"، واختار أن تكون مقدمته من الجنس اللطيف وتدعى "نادية". واختار من حلقات ذلك البرنامج حلقة بعينها عن "أحلام الشباب". في اختيار "وحشتوني" اسما للبرنامج و"نادية" اسما لمقدمته تأثيرات عاطفية ظاهرة. تدخل المذيعة ـ باسم البرنامج ـ إلى المشاهدين من مدخل الود البرىء المتبادل من ناحية، وتدخل إليهم باسمها العربي الأليف المتداول من مدخل "أنا منكم وواحدة من الملايين" من ناحية أخرى.

ولكي تكتمل دائرة استمالة الجماهير تصبح أحلام الشباب الموضوع العلامة على الرغبة في الظهور بمظهر الانشغال بعماد الأمة وارتداء جلباب الوطنية في سياق يصبح

(١) شومان، محمد: عولمة الإعلام والهوية الثقافية العربية. مقال في كتاب: العولمة والهوية الثقافية. سلسلة أبحاث المؤتمرات . المجلس الأعلى للثقافة ـــ القاهرة (١٩٩٨م) ص ص ٨٣٥ ـــ ٨٥٦ ص ٨٥٢.

التعاطي فيه مع تلك الأحلام استهلاكا لزمن البث. ومن دائرة الاستمالة الجماهيرية تدعو نادية إلى تلك الحلقة من تشاء من الضيوف، وتقدم ما تشاء من الفقرات، وتنتقي لضيوف بأعينهم ما تشاء من الأسئلة متظاهرة بالجرأة والصراحة، وإن كانت ـ في حقيقة الأمر ـ تخفى رغبة في تحسين صورهم ضاربة صفحا عن مشاعر المشاهدين. ولعل خير شاهد على هذا من المسرحية حواراتها مع "توم فوكس" الحاكم العسكري للمنطقة وسؤالاتها عما فعل للشباب تارة، أو عن آرائه في الوجود الأمريكي بالمنطقة تارة أخرى، كانت إجابات توم فوكس على مثل تلك الأسئلة فرصة لأن يعبر صانعو الرأي العالمي من الأمريكان وأذناب النظام عن النيات الحسنة، وأن ليس ذلك الوجود طمعا فى البترول وفرض الوصاية والهيمنة، ولكنه لنشر الديمقراطية والحرية والرفاهية! يمكن أن تكون نادية ببرنامجها ذلك ـ وقد قدمت إلى المشاهدين على خشبة المسرح على أنها الرائدة الإعلامية ـ من داعمى سياسة إعلامية قومية تدين بالعولمة. ويمكن فى الوقت نفسه أن تكون من ضحايا هذه العولمة، وأنه قد غرر بها إعلاميا شأنها شأن الآخرين من ضحايا العولمة بعامة: مقدمى البرامج أو المشاهدين. قد نرى هذه الاحتمالات خارج المسرحية احتمالات مقبولة، ولكن الذي يظهر لنا داخل المسرحية، وهو قصدها إلى استضافة شخصيات بعينها مثل فوكس وماستر مايند وجورج بوش، فضلا عن الثلاثى الشبابى المصرى: أشرف وسالم وانتصار رمزا على فئة من شباب العولمة المتهالك على المادة والمستهتر بالقيم، هو أقرب إلى القول بأنها ـ بهذا السلوك ـ تحول نسقا من الإعلام القومى المتأرجح ـ وفقا للإقليم واللحظة التاريخية ـ بين التواطؤ والتخاذل والمداهنة.

جعل الكاتب من تلك الحوارات إذن مجالا رحبا ـ يمتد بما فيه من فقرات واستعراضات ـ للكشف عن الطرق التي يفكر بها الشباب أو ضيوف البرنامج من شخصيات أمريكية كبرى مؤثرة في الرأي العام الغربي والعربي والتى يمكن بمفاهيمها العولمية ـ أن يكون لها من ناحية أخرى ـ تأثير كبير في حياة الناس اليومية أو في نظرتهم إلى الأشياء والعالم. ولاشك أن الكاتب يدرك أن انتشار وسائل الاتصال وتبادل المعلومات قد جعل من غير الممكن القول بإمكانية العزلة. لقد صار القول بثقافة الدولة

القومية زعما فارغا من الحقيقة؛ وذلك أن العالم ـ كما يشير مايك فيذرستون Mike Featherstone ـ قد تحول إلى شبكة من العلاقات الاجتماعية التي يحدث بين مناطقها تدفق في المعاني والبشر والسلع[1]. لاشك أن الكاتب يدرك هذا على مستوى المعرفة النظرية، ولكنه يرمي ـ على مستوى العلاقة الفعلية بين وسائل الإعلام والخصائص الاندماجية للأمة ـ إلى ضرورة مواجهة المعادلة الصعبة بين هذه الخصائص والمحافظة على أصول الثقافة القومية والهوية القومية. أما وقد باتت تلك الهوية مستهدفة عبر طريق لا ينتهي؛ هو اللعب في الدماغ، فإن قطع هذا الطريق بفن جماهيري مؤثر قادر على المواجهة والرفض هو الفن الدرامي كان قد فرض نفسه.

٢ـ اللعب في الدماغ تجربة نصية جديدة :

كان خالد الصاوي قد طمح إلى أن يخرج نص "اللعب في الدماغ" إبداعا جماعيا، ولكن ظروفا ومعوقات مختلفة حالت دون ذلك، فانفرد بكتابته. بيد أن الأمر مع "اللعب في الدماغ" لم يكن أمر نص درامي فحسب، بل كان تجربة درامية كاملة، أخذت على عاتقها هدفا قوميا نبيلا، هو تعبئة الجماهير ضد العولمة والهيمنة، وتكاد تنفرد بين ما صدر من أعمال درامية في هذه الفترة بهذا الهدف.

من المفيد في تحليل الظاهرة المسرحية التمييز بين المسرح الذي يعتمد على إخراج نص مكتوب من قبل Written text والمسرح الذي يعتمد على نص العرض Performance text. نص "اللعب في الدماغ" الذي بين أيدينا هو نص العرض الذى اختلف عن نسخة النص الأولى، من خلال الارتجال وإضافة الوسائل المعززة للتواصل بالجمهور نصية وغير نصية. يعنى هذا بداهة أن " اللعب فى الدماغ" كتب على الخشبة وبين أنفاس الجمهور.

بيد أن نمطا آخر من الكتابة المسرحية يمكن تمييزه من النمطين السابقين؛ وهو المسرحيات التى يكتبها كتاب مسرحيون يجعلون لاعتبارات إخراج النص مكانة خاصة، أو كتاب مخرجون مثل أعمال رأفت الدويرى وغيرها. فى مثل هذه المسرحيات

---

(١) فيذرستون، مايك: ثقافة العولمة: القومية والعولمة والحداثة. ترجمة عبد الوهاب علوب. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة ـــ ٢٠٠٥) ص٢٢٥.

التي يعرفها الناس مكتوبة قبل عرضها، تعرف سمات خاصة من أهمها: وفرة الإرشادات المسرحية، وقدرة النص على استحضار العرض، والعناية بالتفاصيل الدقيقة التي تدنو بالنص من أن يكون السيناريو المكتوب للعرض.

لقد واءم الكاتب بين جماهيرية القضية المعروضة في النص وبين الشفرة اللغوية المناسبة. كانت العامية لغة الحوار لكيلا تحدّ الفصحى من تلك الجماهيرية. ولأن النص هنا يتمتع بفرصة اختياره عرضا حيا على الخشبة ومسامع المتفرجين، فقد كانت بنية الحوار اللغوية طيعة للأداء الدرامى المحقق لما يمكن تسميته بالسلاسة التعبيرية للمشهد.

يشهد نص " اللعب فى الدماغ" ـ فى إطار تقنيات الصناعة الدرامية ـ بتوفر طائفة من الأساليب المبتكرة؛ كالاستحضار الفانتازى لشخصيات مهمة فنيا مثل شخصية "جورج بوش"، أو التفاعل الموضوعي والعاطفى بين الحوار النثرى والمقطوعات الشعرية الدرامية الاستعراضية، أو التفاعل بين الموضوعي والفضائي: بين خشبة المسرح والشاشة التليفزيونية التى وضعت على هذه الخشبة لتعطى الأحداث المعروضة امتدادا فضائيا وزمانيا مهما لخطاب النص، أو المراوحة بين مخاطبة النص لعين المشاهد وأذنه، عبر حوارات سريعة مختزلة وحضور حركى للشخصيات على الخشبة، لاسيما فى منطقة المقدمة، أو استثمار بعض التقنيات السينمائية مثل "تقنية الارتجاع" flash back للربط الزمنى بين مراحل من عمر إحدى الشخصيات المحورية، أو خروج المؤلف من النص، على معنى إطلاق العنان للحوار من حيث هو بنية لغوية دالة على بانيها ومن حيث هو معنى يترجم الأفكار والمفاهيم ووجهات النظر بعيدا عن اللغة الزاعقة الميكروفونية الفجة.

إن أروع النصوص الدرامية المؤلفة هى النصوص التى تشعرك أن لا مؤلف لها. خروج المؤلف من النص هو اختيار فنى ووعى بضرورات الفن فى آن معا. إنه اختيار فنى يفسح به المؤلف ساحة الخطاب للتفاعلات اللغوية العضوية بين الشخصيات كما هى الحال فى حياتها اليومية الطبيعية، وهو وعى بضرورات الفن يمنع المؤلف من أن يلعب مع شخصياته دور الملقن. فى مسرحية "اللعب فى الدماغ" حقق خالد الصاوى

هذه المعادلة الصعبة. ولنختبر الآن هذه المسألة من خلال المقطع الحوارى التالى بين نادية وتوم فوكس:

نادية: طب اسمحلى بقى أهاجمك وأقول لك فرانكس إنت عملت إيه لشبابنا؟ يعنى يمكن إحنا بنقول الجنرال فوكس عمل.. الجنرال فوكس سوى.. قولنا بقى عملت إيه لشبابنا؟

فوكس: بصى نادية.. شباب أربى ده فى ألبى من جوه .. شباب متين.. أنا إسأل نفسى.. شباب أربى آوز إيه؟ شباب أربى آوز أروسة!

نادية: أروسة؟! (تضحك).. اسمها إيه؟ قول كده تانى

فوكس: أروسة

نادية: يا خلاصى! طيب جنرال فوكس يعنى يمكن لو قلنا الشاب عاوز عروسة.. فوكس يقدر يعمل إيه؟

فوكس: لا.. فوكس يقدر يعمل كتير

نادية: اسم الله!

فوكس: أنا جاى النهاردة وأنا جاهز للسؤال دى

نادية: (مصححة) ده

فوكس: ده ، وأشان كده أنا جايب معايا الأروسه ده

نادية: (مصححة) دى

فوكس: دى!

(يدخل٢ من المارنيز أحدهما يحمل عروسة باربى بالحجم الطبيعى منفوخة ترتدى البكينى، والآخر معه عروسة باربى أخرى غير منفوخة)

نادية: إيه ده؟

فوكس: لا.. إيه "دي"؟!

نادية: إيه ده؟ إنت جايب للشباب عروسة؟

فوكس: الله ! مش هوّ آوز أروسة؟ أهه

نادية: أهيه

فوكس: أهيه! الأروسه ده..دى.. فيه مزايا كتير

(جندى من المارينز يقدم لنا بيانا عمليا أثناء شرحه، والجندى الآخر يراقص العروسة على موسيقى تانجو وسط جو ضوئى موح)

فوكس: أولا .. سهولة الهمل فى أى هكيبة، ثانيا النفخ. يكوم الشاب ينفخ الأروسة فتكون كبيرة، ثالثا النعومة.. هى من خامات ممتازة، رابعا لا تتكلم نهائى، هامسا لاتأهذ منه دولارز، سادسا وأهم هاجة إن الأروسة هتكون فى متناول الطبكات المحونة

نادية: (مصححة) المطحونة.

فوكس: دى! هذا الأروسه هيكون فى السوبر ماركتس الشهر الجاى بهمستاشر دولارز بس وتكدمه شركة سكس باربى.. مسا وتهية للشباب الأربى!"

(اللعب فى الدماغ ص٢١ -٢٣)

من المعروف أنه كلما كان المقصد الإجمالى للنص بيِّنا كانت دراسة الكاتب لشخصياته بما فى ذلك خطاباتها ودور هذه الخطابات في إبلاغ ذلك المقصد إبلاغا فنيا بيِّنا. لقد أظهر الحوار بين نادية وفوكس تلقائية وترسلا يشيران إلى مؤالفة عبرت عنها عبارات مثل "يا خلاصى" أو رفع التلطف فى توجيه الأسئلة إلى الضيف، كقول نادية:" قولنا بقى عملت إيه لشبابنا؟"،بدلا من: " ياترى ممكن حضرتك تقولنا إيه اللى تقدر تعمله لشبابنا؟". لقد وعى الكاتب حقيقة امتثال الحوار الدرامى لمقتضيات الشفرة المنطوقة. وهو ما يتجلى فى المقطع السابق فى صور عدة، منها: ميل المنطوقات إلى القصر، وعدم اكتمال بعض المنطوقات حتى آخرها، وميل الحوار أحيانا إلى استخدام جمل غير محكمة النظم، ودخول بعض العناصر الديالوجية مثل "يعنى" و "بصى" ونحوهما.

أما الوجه الفنى لهذه الشفرة المنطوقة التي وفرها الكاتب للنص، فنراه في:

١- في ظروف غضب الجماهير من الوجود الأمريكي في المنطقة والذي يعد توم فوكس جزءا منه، نرى قصد الإعلام التليفزيوني الذي تمثله هنا نادية إلى مقابلة فوكس

بخاصة، والسماح للمقابلة بمدة أطول، وطرح موضوع بعينه (هو مشكلات الشباب العربى)، والكشف عن استعداد فوكس لهذا السؤال استعدادا خاصا: "أنا جاي النهارده وأنا جاهز للسؤال دى". مثل هذه المناقضة بين الموقفين سوف تستغل في النص مثيرا عاطفيا لزيادة ذلك الغضب الجماهيري وانقلابه إلى موقف رافض لسلوك الإعلام الرسمي الذي لا يبالي بالقيم والمشاعر.

٢ـ عندما يكرر الكاتب الدال "عروسة" على لسان توم فوكس الذي تنصرف ادعاءاته عن الاهتمام بالشباب العربي إلى النقيض، ثم يجسد هذا الدال في هيئة عروسة باربي (بالحجم الطبيعي منفوخة ترتدي البكيني وأخرى غير منفوخة)، ثم يجعل فوكس في صورة المنهمك في تعداد مزايا هذه العروسة الست، ثم في التركيز على مزايا ست بعينها (كسهولة الحمل والنفخ والنعومة وأنها لا تطلب مالا...إلخ)، عندما يفعل الكاتب هذا كله، فإنما يريد لذلك الدال في كلام فوكس أن يخرج عن معناه الجدي ليصبح له بعد لغوي سيميائي؛ هو الهزء والاستخفاف بطموح الشباب العربي المحدود من ناحية، وتحقير نظرته إلى الشريكة (والمرأة بعامة) من منظور الجنس والمادة من ناحية أخرى، وهو ما يمكن أن نراه ـ على مستوى أبعد من التأويل ـ نقدا لاذعا يبلغ حد العداء لطبيعة العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة في المجتمع العربي والثقافة العربية بعامة.

٣ـ بناء الجمهور :

من المعروف أن المسرح هو فن حتمية الجمهور Audience determinism. يبقى الجمهور دائما عنصرا متأصلا في المسرح. ما يقع على الخشبة هو موجه ـ بطريقة ما ـ إلى الجمهور. المسرح ـ كما يقول جلين ويلسون G.Welson ـ ساحة اجتماعية. والشعور بأننا جزء من مناسبة اجتماعية ما، أو من واقعة ما، تحدث الآن أمامنا، هو ما يميز خبرة الأداء المسرحي عن مشاهدة الأفلام أو التليفزيون. ويتفق ويلسون مع كثيرين في أن الخطاب الاجتماعي في المسرح يشتمل على ثلاث مجموعات من البشر هي: الكتاب (أو المبدعون) والمؤدون، والجمهور. وبين ويلسون أن المسار الأساسي للتأثير الاجتماعي يسير في الاتجاه نفسه: يقدم الكتاب المادة للمؤدين، ويقوم المؤدون

بإحداث أثرهم الخاص في الجمهور. ونرى الكتاب والمؤدين حساسين لردود أفعال الجمهور، سواء أكانت ردود أفعال فورية immediate feedback أم صدرت على هيئة عملية إعادة تقييم طويلة المدى(١).

إن القول بأن عصرنا هو عصر الجماهير التي تصنع التاريخ، هو قول يؤكده الاهتمام بالثقافة الشعبية منذ نهايات القرن الثامن عشر لدى فلاسفة مثل هردر Herder الذين أدركوا الحاجة إلى إعادة اكتشاف الثقافات التي تجاهلتها المادة المكتوبة. ولعل ما نعرفه في النظرية النقدية المعاصرة ما يدعم القول السابق. في نظرية التلقي لم يعد النص في حد ذاته موضع الاهتمام وإنما كيفية توليد المتلقي لهذا النص وتأويله. والنص المسرحي يتحول حتى في حالة وجوده نصا مكتوبا ومصدرا للعرض إلى مجرد عنصر واحد ضمن منظومة العرض بين الجماهير.

لقد كانت الكيفية التي نقيم بها تواصلا فعالا بين الجمهور والخشبة السؤال الأهم في المسرح المعاصر. وفي مقالته عن "الوضع الراهن لنظرية المسرح" يشير يان موكاروفسكي J. Mukarovsky إلى أن إقامة مثل هذا التواصل هي أقوى المشكلات التي حاول المسرح المعاصر أن يحلها بطرق مختلفة(٢).

لم يكتب نص "اللعب في الدماغ" كتابة تقليدية، ولم يكن التعامل مع جمهوره تعاملا تقليديا. لما كان المقصد الإجمالي لمسرحية "اللعب في الدماغ" هو - كما أشرنا - رفض الوقوع القهري أو الاختياري في فخ العولمة بعامة والعولمة الإعلامية التي تفتح للساسة في الغرب الأمريكي أبواب اللعب في الدماغ العربي بخاصة، فقد سعى الكاتب/ المخرج مع فرقته المسرحية "الحركة" إلى أن يبني في وعي الجماهير من المثيرات والحوافز ما يجعل من ذلك الرفض موقفا أيديولوجيا شعبيا عاما. ما عهده المسرح العربي هو الدعاية المباشرة للعرض في وسائل الإعلام المختلفة. ولكن الأمر كان مختلفا تماما مع هذا العرض. لقد حمل المؤدون على كاهلهم مسئولية الدعاية الأيديولوجية

---

(١) ويلسون، جلين: سيكلوجية فنون الأداء. ترجمة دكتور شاكر عبد الحميد. مراجعة دكتور محمد عناني. سلسلة عالم المعرفة. الكويت (يوليو ٢٠٠٠م) ص٩٣.

(٢) موكاروفسكي، يان: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح. مقال في كتاب: سيمياء براغ للمسرح. ترجمة أدمير كوريه. منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق (١٩٩٧) ص٤١.

للمسرحية عن طريق الاتصال المباشر بالجماهير في مناسبات شتى وتهيئته نفسيا وعقليا لاستقبال العمل والتفاعل معه. ولاشك أن بناء قاعدة جماهيرية حقيقية للعرض عمل منهك وخارج عن مسئولية الممثلين، ولكنه في اعتقادهم كان جزءا لا يتجزأ من تجربة درامية نبيلة المقاصد. ويحكي خالد الصاوي في مقدمته للنص تفاصيل المشوار، نوجزها فيما يلي:

١ـ دعا الكاتب/ المخرج الفرقة للبدء من الشارع والاشتراك في مظاهرات الاحتجاج ضد ضرب العراق، وتعليق الشارات، والمشاركة بهتافات مغناة. سينعكس ذلك بالضرورة على توكيد مصداقية ما تقوله المسرحية بين الجماهير وتوكيد إحساس الممثلين بأن العرض صار رسالة.

٢ـ بلورة كثير من التصورات السياسية في إطار ما قدمته حركات سياسية تمثل المجتمع المدني مثل حركة ٢٠ مارس من أجل التغيير ونشطاء مركز الدراسات الاشتراكية بالقاهرة. وفي ذلك كله ما يجعل تصورات العرض السياسية امتدادا لما تموج به الساحة السياسية والثقافية من تصورات.

٣ـ قيام الفرقة بتوزيع المنشورات والبيانات السياسية على تجمعات الشباب في المدن الكبرى كالقاهرة والإسكندرية، وفي تجمعات أخرى موسعة كالجامعات والأندية ومعرض القاهرة الدولى للكتاب. وقد كانت لغة تلك المنشورات صريحة ومباشرة، ومنها مثلا: "عاوز تقول لأ للاحتلال الأمريكي والعدوان الصهيوني؟ عاوز تقول لأ للفساد والفقر؟ انضم لنا في "اللعب في الدماغ"!

٤ـ دعت الفرقة مئات النشطاء والطلاب وبعض كبار الفنانين من أصحاب المواقف من أجل دعم العرض والدعاية له. وقد صار هذا من أساليب الدعاية المؤثرة في المسرح المعاصر، ويعرف باسم "إيحاء المكانة الرفيعة Prestige Suggestion " حيث يُبعث بالدعوات والتذاكر المجانية إلى مجموعة من الأفراد المشاهير أملا في حضور العرض حتى ينتقل قدر من مكانتهم الرفيعة إلى هذا العرض[1].

---

(١) سيكلوجية فنون الأداء ص ص ١٢٥ ــ ١٢٧.

٥ـ وطدت الفرقة علاقتها بالجمهور أثناء فترة العرض، وذلك بتوزيع استمارات التعارف واستطلاعات الرأي، من أجل الوقوف على نوع الجمهور وانطباعاته وآرائه في العرض.

بدهي أن بناء الجمهور على هذا النحو كان نوعا من العلاقة التفاعلية المثمرة بين الكاتب والجمهور أو بين النص والعرض. ولاشك أن نص العرض قد ضمّن من التعديلات والزيادات ما يؤكد شراكة الجمهور للكاتب في إبداع العمل الدرامي. ولا أدل على رعاية الكاتب/ المخرج للجمهور من سماحه للممثلين في بعض المشاهد بالارتجال الفوري وفقا لمزاجه ليلة العرض ووفقا لما تفرضه مقتضيات اللحظة، بل ليس أدل على ذلك من تضمن النص بعض شعارات الجمهور وهتافاته في مظاهرات الاحتجاج ضد ضرب العراق.

٤ـ اللعب في الدماغ نصاً مضاداً :

ينطلق مسرح الرفض من رؤية حرة للأشياء والعالم. تمس دائرة الرفض جميع تداعيات العولمة الإعلامية وتأثيراتها السلبية في الدماغ والوجود الإنساني كله. ونحسب أن قوة الرفض هنا معادلة لقوة الانتماء إلى المبادىء الإنسانية الأصيلة بعيدا عن حسابات المكاسب والخسائر المؤقتة. لقد بنيت مسرحية "اللعب في الدماغ" على استراتيجية أولية؛ هي استراتيجية "الموقف المثير الفعال" التي تعبر عنها طائفة من المشاهد المهمة. وإذا جاز لنا أن نرى هذه الاستراتيجية شكلا من أشكال الصراع الدرامي، فإنما هي ـ في هذه الحال ـ شكل رسمت ملامحه الصراعات بين المفاهيم بين فئتين من الشخصيات: فئة الشخصيات المثلة للعولمة (توم فوكس ـ ماستر مايند ـ جورج بوش) أو الداعمة لها والمتأثرة بها (نادية ـ رشا/ أشرف ـ سالم ـ انتصار) وفئة الشخصيات المنقلبة عليها وعلى ممثليها وداعيها والمتأثرين بها (أحمدين ـ بدوي ـ شخصية الصحفي ـ شخصية الاستشهادي).

ولما كان للعب الغربي في الدماغ العربي من الأقنعة على الصعيد الإعلامي والسياسي والاقتصادي ما لايدركه الحصر، فقد كان من الضروري لنص يتبنى قضية اللعب في ذلك الدماغ العربي عن جرأة وكفاءة ويقف من جميع تلك الأقنعة موقف الكشف والتعرية أن يستخدم من الوسائل التقنية ما يراه مناسبا كذلك، وكان من أهمها:

الخطاب المباشر إلى الجمهور في البداية والنهاية، وابتكار ما يمكن تسميته بالفضاء الدرامي الإضافي، وتوظيف الشعارات والهتافات، والتعريض والمفارقة، والتشخيص الدرامي، والأغاني الدرامية.

(أ) خطاب البداية والنهاية :

أما الخطاب المباشر إلى الجمهور في البداية والنهاية، فقد كان من التقنيات الاتصالية المهمة في تعبئة الجمهور وتحريضه على الفعل الإيجابي. يبدأ النص بمشهد ساكن لكنه يشد الانتباه لأهمية ما يوجهه مدير الإنتاج سعيد شوكت إلى الجمهور. يقول مدير الإنتاج: "سلامو عليكو.. أخوكم سعيد شوكت مدير الإنتاج، والنبي يا إخواننا زي ما إنتو شايفين... البرنامج الليلة دي لبش ع الآخر.. عايزين نظبط شغلنا عشان الليلة تعدي على خير..لما نقول تصقيف نصقف، ضحك نضحك، دياولو.. الحاج زهدي منتج البرنامج ده بيضحي التضحية الكبرى وبيقولكم إن الحسنة ممكن تزيد، والخمسة دولار اللي هياخدها الكمبارس منكم ممكن يبقو سته، نصحصح بقى وما ننساش إننا على الهوا، ليلتكم فل، جاهزين يا ريس، كاميرات" (اللعب في الدماغ ص١٨ ـ ١٩). كان الجمهور قبل دخوله إلى قاعة المسرح قد اعترضته جنود المارينز بهدف استفزازه، وهو ما زال مستفزا بمحاصرة هؤلاء الجنود له بعد دخوله إلى القاعة. كانت هذه الحيلة الفنية من عمل الكاتب/المخرج للتأثير في الجمهور وتوجيه استجابته إلى اتخاذ موقف مضاد من هؤلاء الجنود وممن يمثلونه . وسوف تسترعى انتباه الجمهور في مثل هذه البداية المبنية على الخطاب المباشر أو الخطاب وجها لوجه أمور عدة من أهمها:

١ـ أن مدير الإنتاج، والذي يمكن أن يكون رمزا على الإعلام التليفزيونى أو المؤسسة الإعلامية الرسمية بعامة، لا يتورع عن التدخل في تحديد لحظة استجابة الجمهور "لما نقول..." ونوع الاستجابة "لما نقول تصقيف نصقف، ضحك نضحك"!. يمكن لمثل هذه العبارة على لسان مدير الإنتاج أن تكون مؤشرا على سياسة إعلامية لا تقيم وزنا لحق الجمهور في التعبير عن استجابته الحقيقية. ويمكن على مستوى آخر القول بأن الهدف الخفي لمثل هذا النوع من برامج المنوعات الترفيهية التي تغص بها

القنوات هو السلبية. الجمهور محاصر باختيارات غيره وقاصر ذاتيا عن الاختيار أو التعديل أو الإلغاء. كان هربرت شيللر قد أشار في كتابه "المتلاعبون بالعقول" إلى أن (السلبية) هي الهدف النهائي لتوجيه العقول، وأن ليس التليفزيون سوى الوسيلة الأحدث والأبعد تأثيرا في مجال إشاعة السلبية الفردية"[1].

٢ـ وقد يثير انتباه الجمهور أيضا ما يصرح به مدير الإنتاج هنا، وأن منتج البرنامج الحاج زهدي "بيضحي التضحية الكبرى" (ولاحظ دلالة التعريف) في الوقت الذي يدور الكلام فيه عن برنامج تقدمه مذيعة معولة مبتذلة تفخر بين يدى الجمهور بأنه يقدم "أحدث الإبداعات في عالم الفيديو كليب". وربما كان في الاحتفاظ بلقب "الحاج" في السياق السابق ما يشير إلى وقوع الخطاب الإعلامي القومي فيما يقع فيه الخطاب العربي بعامة من مفارقة المدلولات لدوالها. الحاج زهدي هذا لا يرى غضاضة في إنتاج مثل هذا البرنامج الذي يتسع لأحدث الإبداعات في عالم الفيديو كليب"، والذي ينبغي له في حقيقة الأمر أن يكون مرادفا ـ من منظور القيم الأخلاقية والدينية ـ لعالم الغواية؛ على الرغم من أن اهتماما آخر يبدو ـ للوهلة الأولى ـ هدفا يتسع له البرنامج نفسه والحلقة نفسها؛ وهو مناقشة مشكلات الشباب. بيد أن الجمهور سوف يكتشف بعد قليل أن ضيوف البرنامج من الشخصيات الكبرى والشباب هم جميعا من شريحة اجتماعية تضرب بتلك القيم الأخلاقية والدينية أيضا عرض الحائط. يمكن لهذه المعطيات في مجملها أن تنمي في الجمهور شعورا بفوضى واضطراب يعانيهما الإعلام التليفزيوني في الوقت الذي يعزف فيه دائما برضا على نغمة الإعلام المتوازن!

أما نهاية المسرحية، فلم تكن نهاية تقليدية؛ أي لم تكن من النوع الذي يتوقعه الجمهور في حين بعينه. لقد علقت النهاية هنا بشعور ما يسميه النص "الممثل ـ المخرج" بأن شيئا ما لا يمنع من النهاية. يطلب هذا الممثل ـ المخرج التوقف عن مواصلة العرض؛ وذلك أن اللعبة ـ فيما يبدو ـ قد انكشفت داخل النص وخارجه. لم تعد مواجهة لعبة التضليل على خشبة المسرح. ينبغي لها الآن أن تنتقل إلى فضاء الصالة، إلى الجمهور الذي عرضت المسرحية بين يديه تفاصيل اللعبة وأسرارها. وليس

(١) المتلاعبون بالعقول ص ٤٥.

التحام المثلين بجمهور المسرحية داخل الصالة ثم الانتقال من فضاء الصالة إلى فضاء الشاشة التي تعرض جموع الجماهير في الشوارع كأنها الامتداد الطبيعي لجمهور المسرحية أو كأن جمهور المسرحية شريحة حقيقية من جماهير الشوارع: صار الكل واحدا أمام لعبة العولمة ـ الهيمنة.

(ب) الفضاء الدرامي الإضافي :

من المعروف أن الفضاء الدرامي هو ـ في المقام الأول ـ فضاء الخشبة. في مسرحية "اللعب في الدماغ" أضيفت فضاءات أخرى لعبت أدوارا مختلفة في تعرية اللعبة والتواصل مع الجمهور. في صراع الوسائل والغايات ابتكرت المسرحية حيلتين اثنتين لتوسيع فضاء الخشبة، وهما:

١ـ فضاء الساحة: "حين يصل الجمهور للساحة خارج المسرح يجد جنود المارينز الأمريكان في استقباله، يتولون تفتيشه، ويحمل بعضهم لافتات بالعربية موقعة من الحاكم العسكري الأمريكي للمنطقة: (ممنوع العمليات الانتحارية) (أبرز الهوية لدى الطلب) (ممنوع التحرش بالمارينز) (الصبر مفتاح الفرج)!

يندس بين الجمهور ممثل وممثلة في هيئة شعبية، فيمنعهما المارينز بالقوة، ويتطور الأمر بسرعة، فيتم تثبيتهما أرضا، ويطلق المارينز النار في كل اتجاه. يتدخل ممثل وكأنه مدير الإنتاج حيث يخلص الشابين، ويدفعهما للمسرح وكأنهما يعملان لديه. ويزجر المارينز الجمهور لدخول قاعة المسرح" (اللعب في الدماغ ص١٨). هكذا تمتد الحدود الطبيعية لفضاء المسرح لتشمل المسرح كله (ومن ضمنه الجمهور) مؤسسة لبناء الجمهور وتشكيل وعيه الحقيقي. لقد وضع الجمهور منذ اللحظة الأولى التي وطئت فيها أقدامه فضاء الساحة تحت ضغط فعل المارينز، ولن يكون رد الفعل إلا الدخول إلى الصالة ومتابعة أحداث الخشبة بموقف الرفض وشعور الكراهية. هذه حيلة فنية مبتكرة من حيل الكاتب/ المخرج للتأثير في كيفية تلقي الجمهور لخطاب اللافتات ولخطاب جميع من تمثلهم قوات المارينز داخل المسرحية. لقد شارك الجمهور في العرض قبل أن يبدأ العرض، وشارك في عمل النهاية بعد النهاية.

٢ـ فضاء الشاشة: فقد وضعت شاشة التليفزيون على المسرح في تفاعل متصل مع فضاء الخشبة. تعرض الشاشة أحيانا مشاهد خارجية تمثل امتدادا لمشاهد مناظرة على

الخشبة، وتعرض أحيانا أخرى المشهد نفسه الذي يتابعه الجمهور على الخشبة. معروف أن الشاشة لا تعتمد على المناظر المشيدة صناعيا، وهو ما يعني أن المناظر الطبيعية على الشاشة أقوى تأثيرا ومباشرة في التعبير عن الأفعال. إن الأحداث التي يُعبِّر عنها في العرض المسرحي بالحوار سوف تنتقل إلى مشاهدي الشاشة عن طريق السياق المتتابع من الصور المرئية. وقوع الشاشة مع الخشبة في تفاعل متصل عند نقل الاحتجاجات ومظاهرات الجماهير الحقيقية في الشوارع ضد ضرب العراق كان حيلة فنية ناجحة لبث الديناميية في مشاهد العرض المسرحي. لقد منحت تقنية الشاشة الفضاء الدرامي امتدادا بصريا وانفتاحا فضائيا للخشبة إلى خارج حدود المسرح وجعلت للخشبة وأفعالها مرجعيتها الواقعية التاريخية. المشاهد التليفزيونية التي يتابعها الجمهور مع مشاهد الخشبة سوف تعطي إحساسا بتنوع الزمان والمكان والحدث والحركة والفضاء.

(جـ) الشعارات والهتافات :

ارتبطت الشعارات والهتافات بالتعبير عن التوجهات والمطالب السياسية والاجتماعية لقطاعات عريضة من الجماهير أو المجتمع بأسره. ومن الطبيعي أن تفرض الوظائف التواصلية للشعارات والهتافات أن يتميز نسيجها اللغوي بميزات خاصة، من أهمها: الإيقاعية، والتلاؤم الصوتي، والقصر، والمقابلة، ورعاية الموقف، والمفردات المتداولة، وقوة المضمون. وعلى رغم تميز الشعارات والهتافات بأنها ابنة اللحظة، فإنها قابلة للتكرار في السياقات المناسبة.

تنشأ الشعارات والهتافات نشأة فردية، ولكن طبيعتها التداولية تجعلها ملكية عامة. ولاشك أن الشعارات والهتافات نتاجات لغوية لأيديولوجيات مستخدمها، ومن ثم يعول عليها وسيلة من وسائل التشخيص بالفكر. والشعارات عملة ذات وجهين: قد تكون حقا خالصا، وقد تكون حقا يراد به باطل. والمعوَّل عليه في جميع الحالات هو فهم الوظيفة في ضوء الظروف والملابسات. في مشهد فانتازي يدور حوار بين نادية وجورج بوش، وتحرص المسرحية على نقل بعض من شعاراته: "إهنا يوم ما فكرنا نيجي المنطقة دي ماكناش بنفكر أبدا في زيت أو في سمنة! (بترول أربى للأرب)

و(ديمكراطية للأرب)". وفي سياق آخر يردد شعاره (البترول بترولكم... الديمكراطية ليكم)! . وفي مؤتمر صحفي تتفاعل به الشاشة مع الخشبة، يتباهى الضباط الأمريكان بالقوة العسكرية لقوات التحالف في العراق يهتف أحد الصحفيين العرب غضبا: "لو خدت من الكلب صوف.. تاخد من قوات التحالف معروف! ". الشعار الأول نموذج على حالة تستخدم فيها الشعارات للتضليل والتلاعب بالعقول، والشعار الآخر نموذج على حالة تستخدم فيها الشعارات سلاحا للردع من ناحية وإعادة الوعي من ناحية أخرى.

(د) الأغاني الدرامية :

رأينا من قبل تفاعلا قويا بين الشاشة والخشبة، ونري هنا تفاعلا مماثلا بين الأغنيات الاستعراضية الدرامية الشعرية والحوارات النثرية. الأغنية في معظم الحالات تصعيد للأفكار والانفعالات التي يضمها الحوار. وهي ترد متوائمة مع مسار الأحداث من ناحية، كما تبدو متناغمة ومتكاملة في تتابعها النصي حتى لنري بعضها رد فعل لبعض من ناحية أخرى. بعد انتهاء مدير الإنتاج من كلامه في بداية العرض يظهر فوكس وسط الجمهور محييا إياه بعبارات إنجليزية قصيرة ثم يصعد على الخشبة مصافحا نادية والعاملين، ثم يقدم فوكس مع جنود المارينز استعراضا غنائيا:

سألوني تحب إيه يا توم أنا قلت الحرية
أنا أحب المصريين كتير والأمة العربية
أنا أحب الأهرامات والسكر النبات
وحتى البكابورتات والفول والطعمية
سألوني تحب إيه يا توم أنا قلت الإنسانية
السود والصفر والهنود الحمر والناس اليابانية
أنا أحب الباكستان وكمان أفغانستان
وأول أمريكستان والدنيا الأمريكانية
سألوني بتضرب ليه يا توم أنا قلت بلاش غباوة
النار دي حاجة لازم علشان تيجي الحلاوة

علشـان ديمكراطيـــة والماما الرأسماليـــة

هيمـــوت الناس الكاكا دول وتيجي دنيا تانية

تعزف الأغنية الاستعراضية هنا على لحن تهالك توم فوكس في حب مصر والأمة العربية وغير ذلك من مشاعر الحب المزعوم للإنسانية جمعاء، ثم يبين للناس (الذين يصفهم بالغباء) وهي صفة تردّ إليه تعريضا، أن ضرب العراق كان من أجل نشر الديمقراطية وحياة الرفاهية، وهي شعارات أثبتت كذبها وتهاويها على أرض الواقع. وتظل مشاعر الغضب والغيظ تجاهه مختزنة في نفوس الشابين اللذين رأيناهما مع دخول الجمهور إلى ساحة المسرح، وهما يمثلان الشباب المصري الوطني.

حتى نرى في كلام أحدهما ـ وهو سعد ـ رد فعل مساويا لفعل توم فوكس في القوة ومضادا له في الاتجاه:

سألوني بتكره إيه يا سعد أنا قلت المجرمين

إيديكـــم فيـها زيت ودم ودايمـــا كـدابين

حـــرية مـــين يا ندل؟ ديمقراطية مـــين؟

الناس بتموت في كل الكون... وانتـو السفاحين

وكذلك الحال في الهتافات، فقد لعبت في المسرحية دور تصعيد الغضب الجماهيري لضرب العراق ورفع الروح المعنوية والمطالبة بالتغيير ووقف الاحتلال.

وقد كان من أبرز الهتافات في النص وأقواها ما نقله الكاتب من هتافات الجماهير الفعلية في الشوارع:

يا أمريكا لمى كـــلابك	**مهما يحصل مش هنهابك**
علّي وعلّي وعلّي الصوت	**إللي هيهتف مش هيموت**
علّى وعلّى وعلّى كمـــان	**ضد صـهاينة وأمريكـــان**
اسمك صابر يا مصراوي	**والصهيـوني في ذلك غَاوي**
أول يوم ضربك بالغارة	**تاني يـوم ذلك بسفـــارة**

تالت يوم بفلوس أمريكا رابع يـوم سيما وبولوتيكا

خامس يوم لازم تحرير التغـــــيير التغـــيير

(اللعب في الدماغ ص٧٠)

من المعروف أن المخرج المسرحي يحرك ممثليه من منطقة على خشبة المسرح إلى منطقة أخرى وفقا لتفسيره النص في مشهد كامل أو جزء منه[1]. وقد جعل الكاتب/ المخرج كتلة الممثلين في المشهد السابق على الهتاف تتجمع على الخشبة متقدمة بصلابة تجاه الجمهور.

تكاد الحركة من مؤخرة المسرح إلى مقدمته أن تكون الحركة الغالبة. وهي حركة قوية في كثير من الأحيان. والحركة القوية من المؤخرة إلى المقدمة تعني الاقتراب في مواجهة الجمهور. ونستطيع أن ننظر إلى نمط الحركة المهيمنة في مثل ذلك المشهد في ضوء المبدأ الرئيس لسيمياء المسرح؛ وهو أن كل شيء على المسرح يعد علامة. جمع الممثلين على الخشبة في المقدمة في هيئة كتلة واحدة علامة على رسالة تريد اعتبارات العرض تبليغها إلى الجمهور على نحو غير مباشر، لعلها: قفوا بصلابة في وجه أمريكا وكلابها في الداخل والخارج! كان هونزل جيندريش Honzel Jindrich قد جعل خشبة المسرح ذاتها علامة على رغم أن خشبة المسرح هي عادة مبنى مشيد، وأن طبيعتها التشييدية ليست هي التي تجعلها خشبة مسرح، وإنما الذي يجعلها كذلك أنها تمثل الفضاء الدرامي[2].

(هـ) التعريضات والمفارقات :

"اللعب في الدماغ" نص درامي تقف وراءه رؤيا. تنطلق هذه الرؤيا استراتيجيا من تقديم الموضوع إلى الجمهور بصورة غير انهزامية أو ميلودرامية؛ إذ كان سلاح السخرية من الشخصيات المحورية: توم فوكس وماستر مايند وجورج بوش عن طريق التعريض

(١) انظر في تفصيل ذلك: فيلدمان، جوزيف وهاري: دينامية الفيلم. ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة (١٩٩٦م) ص٣١.

(2) Jindich, Honzel: Dynamics of the Theatre. In: Matejka Ladislav and Titunik Irwin (eds.): Semiotics of Art. Prague School Contributions. Cambridge (1992) P.75.

والمفارقة هو سلاح الردع المعنوي لهز سلوك الغرور والمغالطة والاستخفاف بالآخر الذي لم تخرج عنه قط تلك الشخصيات.

في التعريض نذكر شيئا لندل به على شيء لم نذكره. ونلحظ اعتماد الدراما السياسية المضادة كثيرا على هذه التقنية، وذلك أنها ترمي إلى التهكم والانتقاص وإسقاط المنزلة وحط القدر. تقدم نادية ضيفها توم فوكس إلى الجمهور الذي يعرف أنه رمز الهيمنة هكذا: "ضيفنا النهارده هو الراجل اللي دخل قلوبنا كلنا ببساطته وحيويته، الراجل اللي أعاد البسمة لشفايف الملايين، الراجل اللي نور ليالينا وملاها حب" (اللعب في الدماغ ص٢٠).

في كلام نادية تعريض بها يحط من قدرها أمام الجمهور في الوقت الذي قدمت فيه منذ قليل على أنها "الرائدة الإعلامية"؛ وذلك أنها خلعت على فوكس من الصفات ما لا يمكن بحال أن يوصف به. ولاشك أن التعريض بمصداقية نادية ـ من خلال كلامها السابق ـ هو ـ من جهة أخرى ـ تعريض بمصداقية البرنامج ذاته.

وكذلك الحال في المفارقة، لا يقود الكاتب الجمهور إلى الموقف الانتقادي من الشخصيات والمفاهيم على نحو مباشر، بل يشرك الجمهور في استنباط المعنى الضمني من السياق.

والحق أنه يمكن القول بأن مسرحية "اللعب في الدماغ" هي مفارقة كبرى. وهي مفارقة كبرى لأنها ـ وهي مسرحية شخصيات ومفاهيم أكثر منها مسرحية أحداث ووقائع مادية ـ تعزف غالبا على وتر مفارقة الأقوال للأفعال عند جميع الشخصيات المحورية. توم فوكس الذي يعرفه الجمهور حاكما عسكريا أمريكيا للمنطقة تسأله نادية:

ـ"جنرال فوكس" بعد ماشفنا بعينينا المستقبل الباهر اللي بينتظر انتصار.. عاوزة أسألك.. تقول إيه لهؤلاء اللي بيشككوا في نوايا الولايات المتحدة تجاه الإنسان العربي البسيط؟" ويجيب فوكس:

"أقول حسبي الله ونعم الوكيل!" (اللعب في الدماغ ص٦٠). وربما استخدم الكاتب مفارقة الإلماع لإنتاج سخرية سوداء تهدف إلى النقد اللاذع الخفي في آن معا، عن طريق

القصد إلى شيء وإخراجه في صورة غير المقصود. في المؤتمر الصحفي لكبار الضباط الأمريكان يسأل الصحفي: "لماذا لا تقنع الولايات المتحدة إسرائيل بالجلوس على مائدة الرحمن؟ أقصد مائدة المفاوضات" (اللعب في الدماغ ص٥١). وقعت العبارتان: "مائدة الرحمن" و"مائدة المفاوضات" على لسان الصحفي جنبا إلى جنب، كانت أولاهما زلة لسان والأخرى تصحيح لها. غني عن البيان أن إسرائيل لن تجلس إلى مائدة المفاوضات وحدها، إذ المقصود إسرائيل والعرب. أراد الكاتب أن يقول: إن جلوس العرب إلى مائدة المفاوضات هو كجلوسهم إلى مائدة الرحمن. الجالس إلى مائدة الرحمن يستحق الشفقة والإحسان، والعرب بتخليهم عن المقاومة والجلوس إلى مائدة المفاوضات صاروا يستحقون مثل ذلك!

(و) التشخيص الدرامي :

اشتركت الشخصيات المحورية الثلاث "توم فوكس، وجورج بوش، وماستر مايند" في كثير جدا من السمات كالتعالي والمداهنة والانتهازية والاستخفاف بالآخرين. وقد جعل الكاتب من استخدام تلك الشخصيات لبعض العبارات الشعبية والقوالب اللفظية المرتبطة بالثقافة العربية وسيلة للكشف عما تتميز به تلك الشخصيات من دهاء وقدرة على التضليل. أن يصيح فوكس تعبيرا عن إعجابه بشيء ما "إشطة" أو أن يلقى على لسان بوش بمثل شعبي تعبيرا عن تظاهره بالوفاء للعرب: "اللي مالوش خير في أهله مالوش خير في هد هالص!"، فإنما هي أساليب قصد بها الكاتب بيان قدرة رموز العولمة على المناورة والتلاعب بالعقول. في الوقت الذي حرصت فيه تلك الشخصيات على استراتيجية التقديم الإيجابي للذات والتقديم السلبي للآخر، وهي استراتيجية معروفة في الخطاب السياسي الغربي العنصري، كانت المسرحية تكشف من حين لآخر عن سلوك أو أيديولوجيا تنقض ذلك. تسأل نادية البروفيسور ماستر مايند: "طب ومين كانوا أحب نجومك في الطفولة يا بروف؟"، فيجيب: "الساحرات الثلاثة مصاصين الدم". وتتطور الأحداث حتى نرى البروفيسور يبرز أنياب دراكولا، ثم يظهر ممثلون ثلاثة يلعبون الساحرات الشريرات الثلاث بمكياج يمزج بين المهرج ودراما الرعب وعلى الأفواه آثار دماء:

ممثل١ : عاو..عاو... فينك يا عاو؟

ممثل٢: لا لا لا لا .. أنا هنا يا لا...

ممثل١ : قومتك من عا الأكل ولا إيه؟

....

ممثل١ : عاو

ممثل٢: (يتحدى بعدوانية) : لا

ممثل١ : (يستعين بالثالث مذعورا): ما

ممثل٣: عاو

ممثل٢ : لا

ممثل١ : ما

الثلاثة: عاو لا ما.. عولمة.. عولمة

الثلاثة يغنون:

عاو لا ما ما .. عولمة

ماتقولش الخلق يهود ونصارى ومسلمة

الخلق عيدان كبريت في علبة عولمة

عاو لا ما .. عولمة

دي صياعة منا يا كابتن والله ومعلمة

تزرع بصل ونطرح احنا شكلّمة!

عاو لا ما .. عولمة

اللي قبلينا قالوها طبعا إنما

مفيش في جمالنا وفي حداقتنا لاسيما

إن إحنا مش حنقضيها في المكلمة

ولا بنهادن.. ولا بنلادن.. ولا مرحمة

نو مرحمة .. واى مرحمة؟

عاو لا ما .. عولمة

(اللعب في الدماغ ص٦٧)

قدمت المسرحية البروفيسور ماستر ماينـد علـى أنـه أبـرز المرشـحين لجـائزة نوبـل للسلام، ولكنها جعلت ـ في الوقت نفسه ـ الساحرات الثلاث مصاصات الدماء أحب نجومه في الطفولة، وما تغنت به الساحرات الآن هو من مشاهد المسرحية الرئيسة وجزء من خطابها الرئيس : لا تميز العولمة بين يهودي ونصراني ومسلم. الكل "عيدان كبريت في علبة عولمة"!

***

الفصل الثالث

سلطة الفضاء

« قراءة في "صحراء" لوكليزيو »

١ـ توطئة :

جان ـ ماري جوستاف لوكليزيو J.M.G.Le Clèzio ١٩٤٠ هو ـ في نظر مجلة "اقرأ Lire" ـ أعظم كاتب حي في اللغة الفرنسية. في ٢٠٠٨/١٠/٩ منحت الأكاديمية الملكية السويدية لوكليزيو جائزة نوبل في الآداب، ووصفته اللجنة بأنه "كاتب الانطلاقات الجديدة، والمغامرة الشعرية، والنشوة الحسية، ومستكشف بشرية ما وراء الحضارة السائدة". والحق أن النقاد يجدون صعوبة بالغة في تعريفه وتحديد توجهاته الأدبية الخاصة، وذلك لتنوع مؤلفاته ووفرتها. كتب لوكليزيو الرواية والقصة القصيرة والمقالات وكتب الأطفال. وقد بلغت أعماله نحوا من أربعين كتابا. ونحن نلحظ أن أعماله تعكس في مجملها اهتمامات إيكولوجية واضحة، كما تعكس تمرده ورفضه للفكر العقلاني الغربي. وقد كان لتجاربه في أفريقيا وافتتانه بعالم الهنود الحمر الذين أماط عنهم اللثام مبكرا والذين كانوا بالنسبة له تجربة غيرت حياته تغييرا كليا الأثر البالغ في أعماله وأفكاره. يقول لوكليزيو في مقابلة معه:

"غيرت هذه التجربة في أفكاري عن العالم والفن وعلاقتي بالآخرين، كما غيرت في طريقة سيرى وطعامي ونومي، بل لقد غيرت في الطريقة التي أحلم بها" [1]. رحل لوكليزيو وهو ابن الثامنة مع والده إلى نيجيريا ، حيث كان والده جراحا بالجيش البريطاني هناك. وفي عام ١٩٦٧ سافر إلى تايلاند لأداء الخدمة العسكرية الإلزامية، ولكنه أعيد لاحتجاجه على سوء معاملة الأطفال هناك، ثم أرسل إلى المكسيك لإكمال فترة خدمته. وبين عامي ١٩٧٠ ـ ١٩٧٤ عاش لوكليزيو بين بعض القبائل المعروفة في بنما. وفي عام ١٩٧٥ تزوج بفتاة مغربية. درس لوكليزيو بجامعة بريستول بانجلترا. وقضى سنوات عدة بين مدينتي بريستول ولندن.

وفي عام ١٩٨٣ أنجز أطروحته للدكتوراه عن تاريخ المكسيك القديم . قام بالتدريس في عدد من الجامعات في أمريكا وكوريا الجنوبية.

لقد كانت أعمال لوكليزيو ثمرة تجاربه الطويلة في السفر والترحال. وهو في ذلك متأثر باثنين من كبار الأدباء المعاصرين هما: روبرت لويس ستيفنسون

---

(١) انظر: Interview with Jean _ Marie Le Clézio. Conducted by Tirthanker Chanda Academic and Contributor to "Le Magazine Littéraire. المقابلة منشورة على شبكة المعلومات.

R.L.Stevenson وجوزيف كونراد J.Conrad . عرف لوكليزيو بقدرته الفائقة على تصوير حياة المهمشين في الفضاءات البعيدة المنسية وبقدرته الفائقة على تصوير حياة الإنسان المعاصر وما يعانيه من غربة في مجتمع غربي ألهته المادة على حساب الروح. خرج لوكليزيو بفضاءات أعماله الروائية إلى أنحاء مختلفة من العالم، واتسمت أعماله من أجل ذلك بأنها ذات طبيعة كوزموبوليتانية Cosmopolitan وعرف بين أدباء عصره بـ "المواطن العالمي"، وصار رمزا على ما يسمى بالوطنية العالمية Cosmopolitanism.

في عام ١٩٦٣ أصدر لوكليزيو روايته الأولى، وهي رواية "المحضر Le Procès Verbal " ونال بها وهو ابن الثالثة والعشرين جائزة رينودو في الأدب. وقد أجريت معه مقابلات عدة، يتكلم فيها عن أصوله الموريشيوسية، وأفكاره عن العلاقات بين الأجناس، وعن آرائه في الرواية والأدب: "أن أعبّر عن موضوعي أيسر عندى من أن أعبر عمن أكون أو عما أعتقده" [(١)].

وفي عام ١٩٨٠ أصدر لوكليزيو روايته "صحراء"، فكانت من أهم رواياته التي ساعدت على شهرته خارج الثقافة الفرنسية، وكانت بترجمتها مع روايات أخرى مجالا كبيرا للتثاقف عبر الترجمة للإبداعات الأدبية. وقد رأت الأكاديمية السويدية المانحة للجائزة أن هذه الرواية "تقدم صورا رائعة لثقافة ضائعة في صحراء شمال أفريقيا".

من ناحية أخرى، كانت هذه الرواية مجالا للنقد والجدل. يتحدث وليم تومبسون William Thompsonعن المتعة التي يحظى بها القارىء عند قراءته لأعمال لوكليزيو، لاسيما روايته "صحراء" التي يقود فيها الكاتب قراءه إلى رحلة ممتدة وغنية ثقافيا على الجانب الآخر من كوكب الأرض"[(٢)]. وترى بوتينا كناب Bettina L.Knapp أن الشفافية transparency كامنة في قلب تلك الرواية، وأنها الشفافية المرتبطة بتجارب لوكليزيو الأولية، وأنها تجارب شخصية أحيانا، ولكنها غالبا تجارب شخصية سامية.

---

(١) المرجع السابق والموقع نفسه.

(2)Thompson, William: Voyage and Immobility. In: J.M.G.Le Clézio's Désert and la Quarantaine. (بحث منشور على شبكة المعلومات) .

إنها انعكاس لحقائق حية وحارقة كامنة في نفوس شخصياته. وهو لا يتعامل في هذه الرواية مع كائنات خرافية، ولا مع اللاهوت، ولا مع أبطال تاريخيين، ولا مع قوى خارقة للطبيعة. إنه يتعامل مع البربر ؛ هؤلاء الناس الذين يقطنون شمال أفريقيا والذين زودتهم الصحراء بعقيدة قوية والذين يعيشون خارج الزمن الحاضر(١). وفي إحدى المقابلات أشار لوكليزيو إلى بعض مما استرعى انتباهه في مثل هذه المجتمعات، وأنها تتسم بالتجانس مع الطبيعة harmony with nature ومع البيئة المحيطة ومع أنفسهم دون أي تمييز ديني. إنهم يتمتعون بالتماسك الاجتماعي. كان بعض النقاد قد اتهموا لوكليزيو بالسذاجة والبساطة والوقوع في خرافة "البرابرة النبلاء" noble savage، ولكنه دافع عن نفسه بأن ذلك كله لم يكن ما يعنيه في روايته على الإطلاق؛ يقول لوكليزيو : "أنا لا أستطيع أبدا أن أقول عن أولئك الناس الذين عشت بينهم: إنهم برابرة أو متوحشون، ولا أقول عنهم أيضا إنهم نبلاء. إنهم يعيشون بمعايير أخرى وقيم أخرى" (٢).

تحكى تلك الرواية قصة محاربى الصحراء أو الرجال الزرق (ذوى الأردية الزرقاء) الذين طردهم الغزاة الفرنسيون وتعقبوهم من الجنوب حتى الشمال واغتالوا منهم من اغتالوا وفرّ منهم من فرّ إلى الصحراء الكبرى. تصور الرواية رحيل هؤلاء الناس في قوافل وهبوطهم إلى وادي "ساقية الحمراء" في شتاء ١٩٠٩ ـ ١٩١٠، وهم من أصول بربرية. تسير القافلة من الرجال والنساء والأطفال في طرق مطمورة وعرة وظروف جوية صعبة يعانون الجوع والعطش والموت. وفي هذا السفر الطويل من "ساقية الحمراء" إلى مدينة "سمارة" ومدن أخرى يقابل أفراد القافلة جنود الصحراء، أو من يطلق عليهم فى الرواية اسم "الرجال الزرق". وتسلط الرواية الضوء على الشخصيات المهمة والمحورية مثل "نور" والشيخ الكبير "ماء العينين" أحد الرجال الزرق وصاحب الكلمة وحلقات الذكر والابتهالات، فضلا عن "نعمان" العجوز صائد الأسماك والذى سبق له أن عمل طاهيا فى مدينة "مرسيليا" والذى لم يكف فى الرواية عن حكاية سفره إلي إسبانيا

(1) Knapp, L., Bettina: J.M.G.Le Clézio's Désert: The Myth of Transparency.
(بحث منشور على شبكة المعلومات) .

(٢) مقابلة مع لوكليزيو، مرجع سابق.

وباريس ومرسيليا لبطلة الرواية "لا لاّ" التي كانت من أحفاد هؤلاء الرجال الزرق والتي خبرت الطرق وبطون الكثبان فى الصحراء. ويتحدث هؤلاء جميعا عن الجنود المسحيين الذين دخلوا واحات الجنوب، وجلبوا الحرب إلى البدو، كما يتحدثون عن المدن المحصنة التى بناها المسيحيون في الصحراء والتى أغلقت الآبار حتى شواطىء البحر. ويتحدثون عن المعارك الخاسرة وعمن مات من رجالهم المحاربين الزرق، وعن القوافل التى لا حصر لها والتى اخترقت الصحراء إلى الشمال، وعن هؤلاء الجنود المسيحيين الغزاة عندما يطلقون سراح العبيد ويطردونهم ناحية الجنوب،وعن اللصوص الذين دخلوا الصحراء فى الوقت الذى دخلها فيه المسيحيون.

فى كل ساعة من نهار كانت تصل جماعات من البدو الرحل الذين طحنهم التعب والعطش وافدين من الجنوب وببعضهم آثار جراح من المعارك ضد جنود الغزاة أو من قطاع الطرق فى الصحراء. ويصل"نور" مع القافلة إلى مرتفعات الشمال حيث توجد المجارى المائية وحيث مدينة "سمارة" التى بناها الشيخ الكبير "ماء العينين" من الصفيح والطوب وفروع الأشجار بعد أن غادر قريته مع أهله. إنها الرحلة الكبرى نحو الجانب الآخر من الصحراء التى ذاق فيها هؤلاء بسبب بطش جنود الغزاة حرارة الشمس المحرقة فوق الصخور والرمال واستبد بهم الجوع بألوانه: جوع الطعام والأمل والتحرر.

كانت حكاية "لا لاّ" مع الراعى الصبى "الحارتانى" من أهم حكايات الرحلة المتدة عبر الصحراء. ارتبطت "لا لاّ" بذلك الراعى وصارت "ترى بعينيه وتحس بجلده".

ولد "الحارتانى" فى جنوب الصحراء الكبرى وعاش بين صخورها. وعلى رغم أن "لا لاّ" لم تكن تخاطبه إلا باللغة التى يفهمها: لغة الإشارة، فقد أحبته حبا قويا. ولكن العمة كانت تسعى دائما إلى أن تصرف "لا لاّ" عنه. وهى تحتجّ لذلك بأنه كان طفلا لقيطا غريبا عن البلدة وأنه لايصلح لها زوجا.

تفرغ الرواية ـ بعد ذلك كله ـ لقصة رحيل "لا لاّ" إلى "مرسيليا"؛ إلى مجتمع آخر، وإلى فضاء آخر، وإلى حضارة أخرى. وهو دائما الحلم الذي يراود "لا لاّ" والذي طالما دارت حوله الحكايات مع "العمة" والصائد العجوز "نعمان". كان الرحيل إلى مرسيليا

هو الحلم بالبلدان والمدن الكبيرة البيضاء ذات الأبراج الدقيقة كجذوع النخيل والقصور الحمراء المزينة بالنباتات والزهور المتسلقة العملاقة. تحكى الرواية قصة الرحيل إلى تلك المدينة بحرا. الأرض تظهر بعيدا كبقعة في البحر، ولكن "لا لاّ" لا ترى المدينة البيضاء ولا القصور ولا أبراج الكنائس . لم تر "لا لاّ" سوى أرصفة لا نهاية لها، لونها كالأحجار والأسمنت؛ أرصفة تفتح على أرصفة أخرى. كان طموح "لا لاّ" أن تعمل في مرسيليا خادمة في منزل، ولكنها عملت خادمة في فندق رخيص لا يقصده إلا الفقراء. عانت "لا لاّ" في عملها أشد المعاناة، ووجدت في هذه المدينة سجنا كبيرا. لقد هالها المتسوّلون والحانات ورياح الشر التي تهب في كل مكان. كانت "لا لاّ" دائمة التفكير في الأراضي التي جاءت منها، وفيمن عرفتهم وعاشت بينهم هناك ، لا سيما نورا والحارتاني. وذات يوم تصرّ "لا لاّ" على الرحيل إلى بلدها دون أن تخطر أحدا.

لاشك أن رحلة "لا لاّ" إلى مرسيليا، إلى الجانب الآخر من البحر، إلى الشمال، سوف تذكر القارىء العربي بالرحلة من الوطن إلى بلد المحتلّ، والتي شغلت بها الرواية العربية في أعمال لأجيال مختلفة مثل توفيق الحكيم ويحيى حقى والطيب صالح. وربما كانت "صحراء" من أهم الروايات الغربية التي تفتح أمام الدارسين في الثقافة العربية مجالا جديدا للمقارنة.

من ناحية أخرى، فإن القارىء العربي لرواية "صحراء" سوف يدرك أن لوكليزيو قد أفاد فيها من تجاربه الشخصية ومن رحلاته إلى كثير من البلدان والحضارات والثقافات . ولو لم يتح لوكليزيو لنفسه فرصة المعايشة الحقيقية للناس في فضاءات صحراوية، بما تعرفه من طقوس وقيم، ما استطاع أن ينقل لقرائه في هذه الرواية الممارسات الدينية والحياة الروحية للأبطال؛ وما نما إلى علمه أسرار علامات خاصة في ثقافتهم. كانت "لا لاّ" مثلا قد عرفت في مرسيليا كثيرا من الناس، منهم المصور الذي رغبت عند رحيلها أن تترك شيئا ما لكي تودعه به. ولما لم يكن معها شيء، فقد أخذت قطعة من الصابون، ورسمت بها العلامة المشهورة لقبيلتها والتي كانت تمهر إمضاءها للمصور في باريس؛ لأن هذه العلامة هي "أقدم رسم تعرفه، وهو يشبه القلب" (الرواية ص٣٦٤). يمكن للتدقيق في صورة هذه العلامة الأيقونية أن يراها قادرة على

اختزال جوهر حضارة شرقية عربية مركزيتها الوجدان والعاطفة بإزاء حضارة أخرى عقلانية قد لا ترى في مثل هذه العلامة شيئا ذا بال.

٢ـ صحراء لوكليزيو بين السرد والوصف :

من المعروف في نظرية أنواع النصوص أن مركز الضبط في النص السردي هو تصورات للأحداث والأفعال، وأن مركز الضبط في النص الوصفي هو تصورات للأشياء والمواقف. وليس لنص سردى أن ينشيء رواية بعيدا عن الأحداث والمواقف في آن معا. وتؤكد مناقشات الوصف التقليدية أهميته في تأسيس زمان ومكان للفعل يمكن تصديقهما، وفي تهيئة الفرص للكاتب لينشيء الحالة النفسية ("كانت ليلة مظلمة وعاصفة")[1]. ولا شك أن التداخل بين السرد والوصف ـ من حيث إن لكل منهما وظائفه في الخطاب ـ يجعل من البديهي القول بأنه ليس بالسرد وحده يحيا نص سردي روائي. في الوقت الذي يقوّى فيه التمييز النظري بين السرد والوصف ما بينهما من حدود وفروق، نرى كثيرا من الروايات، ومنها صحراء لوكليزيو ، تدفع بما لا يمكن حصره من السياقات اللغوية التي يمتزج فيها السرد والوصف حتى يصير كائنا بالآخر داخل النص. عزل الوصف عن السرد أراه ممكنا عمليا في ضوء "المشهد". ما يبدو في المشهد فعلا ملموسا سوف يعزى إلى فئة الحدث، وما يبدو في المشهد تصويرا للكيفية التي وقع بها هذا الفعل ينبغي له أن يعزى إلى فئة الوصف. ولنضرب مثالا على ذلك من "صحراء" المشهد الاستهلالي للرواية:

"لقد ظهروا كحلم على قمة الكثيب، يكاد يحجبهم ما تثيره أقدامهم من غبار. وبدأوا يهبطون إلى الوادي في بطء يتبعون طريقا مطمورا لا يكاد يرى. وعلى رأس القافلة كان الرجال يرتدون عباءاتهم الصوفيةً ويخفون وجوههم بأقنعة من قماش أزرق ومعهم اثنان أو ثلاثة من الإبل، ثم يتبعهم الماعز والخراف يستحثها على السير بعض الغلمان. أما النساء فقد كن في المؤخرة، وكن كهياكل التفت بأغطية ثقيلة. وكانت جلود أذرعهنّ وجباههن تبدو أكثر سوادا تحت أقنعتهن الداكنة بلون النيلة.

لقد مضى هذا الرهط فوق الرمال دون ضوضاء وفي بطء ودون أن ينظروا إلى أين يذهبون؟ وكانت رياح الصحراء تهب حارة في الصباح وباردة في الليل، والرمال تنثال

(١) مارتن، والاس: نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ١٩٩٨، ص١٦٠.

من حولهم ومن بين أخفاف الإبل لاغحة وجوه النساء اللاتي يسدلن النسيج الأزرق على عيونهن، في حين يبكي الأطفال الرضع وقد لفوا بأردية زرقاء فوق ظهور أمهاتهم كما يجري الصغار. وتئن الإبل وتتنفس في صعوبة ولا أحد يدري إلى أين يذهب" (الرواية ص٧).

يمكن القول بأن الأحداث التي اشتمل عليها المشهد السابق ثلاثة، وهي: ظهور أفراد القافلة ـ هبوطهم إلى الوادي ـ مضى هؤلاء فوق الرمال. وهي جميعا أحداث إن وضعت في مشهد مرئيّ أو متخيَّل متعاقبة في غير مدى زمني ملموس. ولكن هذه الأحداث الثلاثة في حركة السرد ليس لها أن تكوّن في ذاتها مشهدا متكاملا. يتكامل المشهد ـ إذ ذاك ـ بالفعل والوصف. وعلى قدر ما يرى الفعل داخل المشهد بتفاصيله وملابساته ذات الأهمية تتبدّى أهمية الوصف. فإذا طال الوصف ـ على نحو ما نرى في المشهد السابق ـ دلّ ذلك على أن الكاتب يحرص على توظيف الوصف داخل الخطاب إلى أبعد حد ممكن. إنه يصور لنا المشهد تصويرا، بل يخرجه للقارىء إخراجا. منطوقات ثلاثة إذن هي ما يصنع الأحداث في ذلك المشهد:

- " لقد ظهروا (كحلم) على قمة الكثيب".
- "وبدأوا يهبطون إلى الوادي".
- "لقد مضى هذا الرهط فوق الرمال".

باستثناء هذه المنطوقات الثلاثة نرى القطعة السابقة بأسرها وصفا. وهو وصف تتعدد فيه الأدوات:

- فقد يكون وصفا نحويا: كالنعوت: النعت المفرد "طريقا مطمورا"، والنعت الجملة "لايكاد يرى"، والنعت شبه الجملة "في بطء". والأحوال لاسيما من نوع الجملة "يكاد يحجبهم ما تثيره أقدامهم من غبار".
- وقد يكون وصفا بلاغيا، كالصور البلاغية الجزئية "كحلم، كهياكل" والصور البلاغية الكلية، وهي الأهم والأشيع في النموذج السابق وفي الرواية كلها، وذلك مثل: "وعلى رأس القافلة كان الرجال يرتدون عباءاتهم..." أو "يسدلن النسيج الأزرق على عيونهن...".

الحرص البالغ على التصوير استراتيجية نصية مهمة في " صحراء" لوكليزيو . والتصوير ليس مقصودا إليه لذاته. إذا كان الحدث في مثل تلك المشاهد مركزا، فإن الوصف بجميع أشكاله دائرته. نلحظ في هذه الرواية أن الدائرة تتسع بقدر أهمية المركز أو جدّته في حركة الحكى . ولكن الوصف يعني في الوقت نفسه توقف حركة السرد. وعلى قدر تكرار الوصف وطول مداه والاستغراق في لملمة تفاصيله كان توقف السرد في هذه الرواية عن الحركة. لم يتوقف الجدل بين الحركة (في السرد) والسكون (في الوصف) إلا بانتهاء النص. ولكن سلطة الوصف هنا كانت تابعة لسلطة الفضاء التي عاشت في كنفها الرواية . يبدو السرد في مئات المشاهد كأنه توقف عن الحركة وعن الكلام، وأن كل شيء قد تحول إلى فضاء. السكون الذي يفرضه الوصف قد يرى معادلا للسكون الذي يفرضه الفضاء الصحراوي ذاته. لقد نجح الكاتب في خلق مواءمة بين العبارة والموضوع الذي تعبر عنه. بدهى أن ليس للعبارة أن تتعلق بنفسها. إذا كانت طبيعة الصحراء تعلق جريان الأحداث، فإن الوصف يعلق جريان الزمن. وهو لا يعلق جريان الزمن فحسب ، بل يسهم ـ كما يقول جيرار جينيت ـ في تمديد القص في الفضاء[1]. في الصحراء الأيام ـ في الغالب ـ متشابهة "إن الأيام هي نفسها الأيام"، وربما انتظر الإنسان شيئا، ولكنه لا يعرف كنهه، ومع ذلك فهو ينتظر. يمسى ويصبح وهو لا يتوقع تغيّرا مهما في محيطه الاجتماعي ولا في البيئة المحيطة. ولعل تردد عبارات مثل: "فى بطء" و"في رفق" و"في غاية الهدوء" ونحوها في عشرات السياقات ما يدعم سمات الرتابة والتكرار في ذلك الفضاء.

يتجاوز الوصف في رواية "صحراء" وصف الأحداث إلى وصف معطيات أخرى عوّل عليها السرد في وصف البيئة والتشخيص؛ كوصف المعطيات الإثنوجرافية والأنثروبولوجية التي تتمخض عنها الأنشطة والممارسات اليومية لأبطال الرواية وأبناء القبائل الصحراوية؛ كالعادات والطقوس الدينية، والأنشطة اليومية : كالرعى والصيد وإعداد الطعام والمعاملات، والمعتقدات الشعبية، والأساطير، ولغات التخاطب اللفظية وغير اللفظية، والعلاقات الإنسانية وغيرها. أما التصورات عن الأشياء والمواقف، فهي

(١) جينيت، جيرار: شعرية الفضاء الروائي. ترجمة لحسن احمامة: أفريقيا الشرق. الدار البيضاء (٢٠٠٣) ص١٠٤.

في الرواية من الأهمية بمكان. النار والبحر والأماكن المجهولة والثياب من ناحية، والتصورات عن أسرار الوجود والحياة والموقف من الآخر الصديق أو الآخر العدو من ناحية أخرى، كانت جميعا موضوعات فرعية مهمة للوصف. وما يلحظه نقاد لوكليزيو بشأن هذه الرواية، وعنايته بالبعد الإيكولوجي والأنثروبولوجي في حياة الشخصيات، مما لا يجادل فيه أي قارىء.

ولعل من أهم ما تجدر ملاحظته هنا أيضا هو تغير منظور الوصف بتغير الأحداث. نرى في ذلك ما يطبع البنية الوصفية بقوة علاقتها بالسرد من ناحية، ويطبعها في ذاتها بالدينامية التي تخفف من وطأة الإحساس بالرتابة لتكرار الموصوفات من ناحية أخرى. الموصوف واحد ولكن منظورات وصفه متباينة، والفضاء واحد ولكن علاقات الناس والأشياء به متعددة الوجوه . خواء الفضاء الصحراوي في الطبيعة صار امتلاء بألوان الإبداع الوصفي في النص.

كذلك الحال مع عناصر الفضاء في السرد. إذا كانت "صحراء" لوكليزيو رواية لم ترهقها التقنيات، فإن لكل عنصر من عناصر ذلك الفضاء وجوهه المختلفة وعلاقاته المتباينة التي يخبر عنها السرد.

النار في سياق هي النار التي توقدها النساء لتجهيز الطعام لأفراد القافلة عند حكاية الرحلة، ولكنها في سياق آخر النار التي في المواقد والتي تتجاذب النساء حولها الأحاديث في ليل الرحلة. علاقة الناس بالنار في السياقين هي علاقة الانتفاع، ولكنه الانتفاع المادي في السياق الأول والمعنوي في السياق الثاني. في هذين السياقين كليهما يختصر الحكى الموضوع اختصارا.

ولكننا نرى النار في سياق آخر موضوعا شاغلا ومهما للسرد داخل الرواية. تتوسع الرواية في الكلام عن النار ويصير السياق المحدود فصلا كاملا، نرى فيه نار "لا لاّ" ونار "نعمان العجوز" وسحر النار، والنار التي تثير الرغبة في الجرى والصياح والضحك، والنار التي يرى الإنسان في ثناياها كل شيء، وما تحبه "لا لاّ" من النار، والشرر الذي يشبه نور بعض الكواكب السيارة، ودوّامات الدخان وما يدور حولها من حكايات.

٣ـ سلطة الفضاء :

الفضاء في "صحراء" لوكليزيو هو القطب الثابت الذي يدور عليه غيره من عناصر البناء الروائي الأخرى كاللغة والأحداث والشخصيات. بدهي أن كل رواية تريد أن تقول شيئا ما. وهي تقوله عبر مجموعة من الأفعال والمواقف والعلاقات. وهي تختار لذلك كله ما تراه مناسبا من فضاءات. وعندما اختارت "صحراء" لوكليزيو الصحراء فضاءها الرئيس (فهناك فضاء آخر مهم تمثله مدينة مرسيليا) فإن هذا يعني أن الرواية سوف تجعل من ذلك الفضاء نقطة الارتكاز التي تنطلق فيها تلك الأفعال والمواقف والعلاقات في اتجاه إنتاج مقصديتها. ينتظم الفضاء تلك الرواية من عنوانها حتى نهايتها. "صحراء" عنوانا بالتنكير للعموم، وأنها ليست إلا صحراء واحدة من صحراوات أخرى لم يفتح لها الإبداع الروائي بعد باب العناية مع احتمالية مطابقة ما بينها من تجمعات بشرية ومعاناة إنسانية لما عرفته تلك الصحراء التي جابها لوكليزيو جغرافيا وفنيا.

لم يشأ الكاتب بالطبع أن يقدم للناس كتابا في جغرافيا الصحراء من حيث هي أرض فضاء واسعة يندر فيها الماء ولا نبات فيها. لوكليزيو روائي؛ أي أنه يسند إلى ذلك الفضاء الصحراوي مهمة استيعاب الأحداث التي أرادت الرواية أن ترويها تخييلا لا تأريخا. وهذا يعني بالضرورة أن الرواية سوف تتجاوز بالفضاء حد الإشارات المكانية للأحداث إلى الإشارات السيميائية؛ من حيث هي أفعال ومواقف وعلاقات متنامية على مدار النص. الصحراء ـ الجغرافيا صارت في الرواية الصحراء ـ الأحداث والتجارب والقيم والثقافات المشتركة لأفراد وتجمعات بشرية متفاعلة في المكان .

ولاشك أن للبعد الطوبوغرافي الذي تختص به الصحراء تأثيرا مباشرا في طبيعة ذلك التفاعل وقوته وتأثيراته. عندما يتجاوز الفضاء محيط تأثيره الخاص في النص حتى يصبح مؤثرا متصلا في سائر العناصر التكوينية داخل الرواية، تبدأ مؤشرات أولية لما نسميه هنا "سلطة الفضاء". هذه السلطة يخوّلها النص للفضاء بقدر موقعه من تلك العناصر الأخرى وبقوة سياسته لها نحو إنتاج دلالة كلية. وتبين لنا عملية تنظيم الفضاء أن هذه السلطة قد تزيد أو تتضاءل في فصول الرواية الواحدة. وربما انتقلت هذه

السلطة على نحو ملحوظ إلى أحد عناصر التكوين انتقالا مؤقتا وفقا لمقتضيات السياق السردي. في الفصل الرابع مثلا تضاءل الفضاء حتى اختزل إلى بعض مما يرتبط بهذا الفضاء الصحراوي من عناصر كالنار والزنابير ونحوهما. ولكن هذه العناصر تتعلق في الوقت نفسه داخل السياق السردي بالتشخيص؛ وذلك أنها جميعا قد عرضت من زاوية "لا لاّ"، وهي زاوية ما تحبه في ذلك الفضاء: "إن أجمل شيء أيضا هو هذه الزنابير. فهي في كل مكان في المدينة (سمارة) بأجسامها الطويلة الصفراء ذات الخطوط السوداء وأجنحتها الشفافة. إنها تذهب في كل مكان طائرة في تؤدة ودون أن تأبه بالرجال. فهي تبحث عن غذائها.

إن "لا لاّ" تحبها كثيرا. فغالبا ما تنظر إليها وهي عالقة في أشعة الشمس وفوق أكوام القاذورات أو حول موائد اللحم في حانوت الجزار. ففي بعض الأحيان تقترب من "لا لاّ" حين تأكل برتقالة، فهي تسعى لتهبط على وجهها أو على يديها. وفي بعض الأحيان أيضا يلدغها أحدها في رقبتها أو في ذراعها مما تبقى ألم لدغتها لعدة ساعات، ولكن هذا لا يهم لأن "لا لاّ" تحبها رغم ذلك" (الرواية ص٨٤).

مثل هذه الأشياء الصغيرة التي يتسع لها السرد حكيا والتي يجتمع بعضها إلى بعض لتكون عناصر أولية في تكوين الفضاء بعيدا عن الفضاء ذاته أو بعيدا عن الفضاء القريب المفرّغ للأحداث المهمة، مثل هذه الأشياء نراها أشد ارتباطا بعملية التشخيص؛ وذلك أنها تشير إلى انخراط "لا لاّ" في البيئة المحيطة انخراطا، وهو بعد إيكولوجي مهم في حياتها الخاصة انشغلت به الرواية.

أما مظاهر سلطة الفضاء في هذه الرواية، فهي متعددة، ولعل من أهمها تأثيره في لغة السرد، وتأثيره في عملية التشخيص. لا يمكن تحليل لغة الرواية والوقوف على سماتها الخاصة ومعجمها الخاص بعيدا عن الفضاء.

ولا يمكن رسم معالم التشخيص وتعيين استراتيجيته الخاصة في تلك الرواية إلا بمعرفة مواقع الشخصيات من البيئة المحيطة بمظاهرها الجغرافية والاجتماعية .

(أ) الفضاء والتشخيص :

علاقة الشخصيات بمحيطها من الموضوعات المهمة في تحليل الرواية. التشخيص عبر الفضاء من أهم ما يميز البناء الروائي في "صحراء" لوكليزيو. لقد تماهت الشخصيات مع الفضاء الرئيس للرواية وعناصره التكوينية إلى أبعد حد. تظهر سلطة الفضاء في علاقتها بالشخصيات في صورتين اثنتين رئيستين:

(إحداهما) الإشارات النصية الصريحة التي تربط ربطا بين شخصيات الرواية والفضاء الصحراوي أو عنصر من عناصره.

و**(الأخرى)** ما يستنبطه القارىء من ملامح ظاهرة أو باطنة تُرى بها الشخصيات بتأويل المنطوقات في سياقاتها النصية.

أما الصورة الأولى فهي تجمع بين التشخيص الفردي والتشخيص الجماعي . من النوع الأول مثلا ما يتصل بنعمان العجوز، كقول الكاتب: "لم يكن "نعمان" عاديا كسائر البشر، فهو طويل، نحيل، عريض المنكبين، بارز عظام الوجه، ولون بشرته كلون الطوب الأحمر" (الرواية ص٦٨). أما النوع الثاني، وهو من سمات التشخيص في الرواية التي تجعل للفضاء مثل هذه السلطة، فمنه قول الكاتب: "إنهم رجال ونساء الرمال والريح والضوء والليل... يحملون بين أضلعهم صلابة الفضاء" (الرواية ص٩) أو قوله: "ليس هناك من شيء أو إنسان فوق الأرض. لقد ولدتهم الصحراء"(الرواية ص٨).

وأما الصورة الأخرى، فهي من أهم ما يسم الرواية باللغة الشاعرية الموحية. هذه الصورة بتأويل منطوقاتها في السياق النصي نرى لها بعدين اثنين رئيسين: أحدهما يرتبط بملامح وسمات خاصة في الشخصية، والآخر يرتبط بما يمكن اعتباره رغبة الكاتب في بيان الطبيعة الحقيقية لهؤلاء البشر الذين احتلت بلادهم. إن منطوقات مثل: "لقد أحب "نور" النجوم" (الرواية ص٣٥) أو: "إن "لا لاّ" تحب كثيرا النظر إلى السماء" (الرواية ص٧٥) أو: "تذهب "لا لاّ" لتجلس في الرمل على شاطىء البحر" (الرواية ص١٢٢) أو "هنا النور جميل كل يوم فوق البلدة. ولم تنتبه "لا لاّ" قط لهذا النور حتى علّمها "الحارتاني" كيف تنعم بالنظر إليه" (الروايةص١٠٨). يمكن تأويل النور والسماء والبحر في علاقتها بالشخصيات، وهي جميعا عناصر فضائية دالة على الصفاء والشفافية، بما يمكن اعتباره رغبة الكاتب في الكشف عن طبيعة هؤلاء البشر

الذين احتلت بلادهم. "نور" و"الحارتاني" و"لا لاّ" وغيرهم ممن ألقت الرواية على شخصياتهم الضوء على نحو مباشر أو غير مباشر والذين أشربتهم الطبيعة طبيعتها نبلا ومسالمة هم أنفسهم أحفاد الرجال الزرق الذين امتدّ إليهم بطش الغزاة الفرنسيين ورموا بهم في صحراء قاحلة. على هذا النحو، ينبغي للتشخيص أن يفهم في ضوء معطيات الفضاء، كما ينبغي لوجهة نظر الكاتب في الرواية أن تفهم في ضوء معطيات الفضاء والتشخيص في آن معا.

(ب) الفضاء ولغة الحضور :

تبدو ملامح سلطة الفضاء على لغة السرد في هذه الرواية، لا سيما الفضاء الصحراوي الذي شغل معظم الفصول، من زاويتين اثنتين: أولاهما ما يمكن تسميته بالتشكيلات البصرية، والأخرى التوظيف التداولي لبعض الإشاريات المكانية والزمانية.

(أولا) التشكيلات البصرية :

بدت سلطة الفضاء الصحراوي على لغة الرواية إيجابية النتائج. صور شتى رسمتها الرواية بمواد وعناصر من ذلك الفضاء لاستحضار الأحداث والمواقف. يمكن أن نضرب أمثلة على ذلك بالعناصر التالية:

١ـ الصحراء: وهي في هذا السياق علامة على الهدوء والسكون. كان نور في زيارة مقبرة أبيه ومعه المرشد الذي جلس وظهره متكىء على حائط المقبرة، في حال من السكون والغياب، لا يعي ما حوله: "فقد كان تحت تأثير قوة أخرى وزمن آخر جعله غريبا عن كل ما يألفه الرجال. فربما لم يعد ينتظر شيئا أو يعرف شيئا، بل صار هادئا ساكنا كالصحراء"(الرواية ص٢٨). وربما تجاوزت الصحراء كونها علامة على الهدوء والسكون إلى كونها علامة على الخرس. الرجال والنساء في هذه القافلة التي راحت تهبط إلى وادي "ساقية الحمراء" وقد نال منهم الظمأ في ظروف صعبة "قد يبست شفاههم وألسنتهم بفعل الجفاف. طحنهم الجوع، فما استطاعوا الكلام حتى لقد صاروا خرسا منذ وقت طويل كالصحراء" (الرواية ص٨).

٢ـ الحيوان والطير: وقد ينظر إليها من منظور اللون: فالوشم ذو اللون الأزرق يبرق على وجوه النساء كالجعران، أو منظور الصوت: فماء العينين رنّ صوته مدويا في حلقة الذكر مثل نداء ماعز بعيد ضالة، أو منظور الحركة : فالحارتاني الراعي ذو مشية

مملوءة بالحيوية والرشاقة مثل الأرنب البري. وهو يعدو في سرعة كالكلب قافزا فوق الصخور، أو منظور الهيئة : فالرجال الزرق حول مدينة "تزنيت" كحيوانات ضائعة، ينتظرون في مخابئهم من الأعراش وفي الأكواخ. وكل مرتّل في حلقة الذكر التي يصورها الكاتب يصيح باسم الله في سرعة مادًا رأسه كبقرة تخور، وعروق الرقبة شبيهة بالحبال من تأثير الجهد.

٣ـ الصخور والحصى: وينظر إليها من منظور ما تتسم به من جمود؛ فنظرة رجل الصحراء الأزرق إلى "لا لاّ" نظرة ذات جفاف مرعب، "إنها نظرة جامدة كفتات الصخور التي تضرب وجهها وملابسها". إنه يريد الزواج بها كرها، ولذلك صممت "لا لاّ" على الرحيل؛ لأنه عاد عدة مرات إلى بيت "العمة"، وفي كل مرة يرمقها بعينيه البرّاقتين الجامدتين "كالحصى الأسود".

٤ـ الآبار وعيون الماء: فالرجال المحاربون ذوو الملابس الزرقاء يسيرون على طريق لا نهاية له، يعمق الضوء الشعور لديهم بالدوار، عندما بدا ظل هؤلاء الرجال كآبار لا قرار لها. ينبغي لهذه التشكيلات البصرية التي عوُلت في بنائها على عناصر فضائية أساسية في الفضاء الصحراوي أن تضمّ إلى ما لاحظناه عن دور الوصف في تبطىء إيقاع السرد، ليكونا معا انعكاسًا لاستراتيجية كبرى في إنتاج تلك الرواية؛ وهي المواءمة الفنية بين الموضوع المرويّ واللغة التي ترويه.

(ثانيا) الإشاريات المكانية والزمانية :

تستغرق أحداث الرواية ثلاث سنوات، هي السنوات الواقعة بين عامي ١٩٠٩ - ١٩١٢؛ أي أنها تحكي للقارىء أحداثا مضى عليها نحو قرن من الزمان. ولأن "صحراء" لوكليزيو رواية وليست كتابا في التاريخ، ولأنها رواية تسعى إلى القارىء بما تريد أن تقوله سعيا، فإن الكاتب سوف يسعى هو الآخر إلى الوسائل التي تتيح لروايته تواصلا أدبيا فعالا مع القارىء.

كانت تقنية الانتقال بالقارىء إلى مكان الأحداث وزمانها معا على رغم البعد المكانى والزمني من أهم تقنيات السرد في تلك الرواية. وقد اتخذ إنجاز هذه التقنية هنا وسيلة التوظيف التداولي للإشاريات المكانية والزمانية.

يستخدم المتكلم الإشاريات deixis في كلامه كثيرا. وهي تعني الإشارة باللغة pointing. كل شكل لغوى نستخدمه لإنجاز هذه الإشارة يطلق عليه في اللسانيات التداولية اسم "التعبير الإشارى deictic expressions". والتعبيرات الإشارية ثلاثة أنواع: الإشاريات الشخصية Person deixis والإشاريات المكانية spatial deixis والإشاريات الزمانية temporal deixis [1].

في "صحراء" لوكليزيو كانت "هنا" من الإشاريات المكانية و"الآن" من "الإشاريات الزمانية مما وقع في حشد هائل من المنطوقات. من المعروف أن هذه الإشاريات تعتمد في تفسيرها على المتكلم والمستمع المشتركين في سياق واحد، وأنها تستخدم ـ في الأساس ـ في التفاعل المنطوق وجها لوجه. "هنا" الدالة على القرب والتي تفسَّر في حدود مكان المتكلم أو مركز الإشارة، و"الآن" التي تشير إلى نقطة ما في الزمن (هي زمن منطوق المتكلم في محيطه) سوف ينقل بهما الكاتب إلى قارئه في ذلك الاتصال الأدبي المكتوب في هيئة رواية إلى سياق الأحداث نقلا مكانيا وزمانيا. ولكنه بطبيعة الحال انتقال بالقارىء إلى هذا السياق انتقالا عقليا mentally وليس انتقالا ماديا أو جسديا physically. ولنتأمل ذلك في المنطوقات التالية:

١ـ "هنا أبطأ الرجال والنساء في سيرهم في الصف الأخير" (الرواية ص١٩٨).

٢ـ "فالناس هنا في المدن ينظرون ولا يعملون في الحقيقة شيئا" (الرواية ص٧٧).

٣ـ "وهنا في هذا المكان وما حوله لا يوجد غير نور السماء على مرمى البصر" (الرواية ص٦١).

٤ـ "فهناك يعيش الحارتاني حيث لا يوجد سوى الثعابين والعقارب أو على الأكثر الأرواح الشريرة... أما هنا فالخوف هو خوف الفراغ والبؤس والجوع " (الرواية ص٢٤٩).

٥ـ "لقد وصلوا إلى هنا الآن صوب المدينة الكبيرة سمارة" (الرواية ص١٥).

٦ـ لقد وصلت الآن (أى "لا لاّ") بالقرب من المكان الذي كان "نعمان العجوز" يحب أن يجذب إليه قاربه" (الرواية ص٣٧١).

(١) راجع في تفصيل ذلك مثلا: Yule, George: Pragmatics. Oxford Uni. Press (1996) P.9.

٧ـ "إنهم يتبادلون الآن حساء الدقيق الساخن مخلوطا باللبن والخبز والتمر الجاف" (الرواية ص١٦).

في المنطوق ١ إشارة إلى مكان بعينه ينبغي للقارىء أن يشارك الكاتب في معرفته، وهو مكان وقع فيه حدث بذاته؛ هو إبطاء الرجال والنساء في السير الطويل بوادي "ساقية الحمراء". وفي المنطوق ٢ يزيد السياق النصي الإشارة المكانية تحديدا ("هنا في المدينة"). وفي المنطوق ٣ يضيف المتكلم إلى ما سبق إحالة إشارية زيادة في التحديد المكاني ("هنا في هذا المكان"). وفي المنطوق ٤ تقع "هنا" في مقابلة سياقية نصية مع "هناك". "هنا" المتكلم في سياق السرد إشارة إلى فضاء المدنية مرسيليا الذي انتقلت إليه "لا لاّ" و"هناك" إشارة إلى الفضاء الصحراوي الذي انتقلت منه. هذه المقابلة بين الفضاءين استهدفتها الرواية ورمت بها إلى دعم حقيقة بعينها للناس كافة، وهي أن ليس للإنسان إلا وطنه، فإن ضاع ضاع. وفي المنطوق ٥ اجتمعت "هنا" و"الآن" في منطوق واحد؛ أي اجتمعت الإشارة إلى المكان والزمان جنبا إلى جنب. وهو منطوق ذو أهمية خاصة في سياقه؛ لأنه يشير إلى حدث مهم في الرواية؛ وهو وصول القافلة برجالها ونسائها وأطفالها إلى مدنية "سمارة" قادمين من وادي "ساقية الحمراء". وفي المنطوق ٦ تشير "الآن" إلى نقطة في الزمن يبدو لنا مداها مقيدا زمنيا بوقوعها مع فعل في صيغة الماضي، ولكنها تبدو في المنطوق ٧ نقطة أطول مدى نسبيا من سابقتها لوقوعها في منطوق واحد مع فعل في صيغة المضارع.

تنوع "الآن" و "هنا" كما وكيفا كان من الوسائل اللغوية التداولية المهمة لبناء الرواية على لغة الحضور. وقد صرنا نرى الآن من الروائيين العرب من يضع هذه الإشاريات عنوانا لعمله، على نحو ما نجد في رواية عبد الرحمن منيف: "الآن.. هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى"، وأراد منيف بذلك أن يبين كيف تغدو حياة الإنسان العربي "هنا" و"الآن" كابوسا من الجنون والرعب والسجون.

***

الفصل الرابع

الخيال العلمي استراتيجية سردية

« نماذج من قصص نهاد شريف القصيرة »

١ـ توطئة :

خطفت الثورة الصناعية أنظار العالم بمنجزاتها ومخاطرها في آن معا حتى صار الواقع السياسي والاجتماعي للمجتمعات بأسرها واقعا يستحقّ الخيال. دخل الأدب معترك العصرية العلمية، واستطاع أن يعبر عن روح العصر المشبعة بالتناقضات والمخاوف والرغبات في إطار ما اصطلح على تسميته بـ"أدب الخيال العلمي". ومع اتساع رقعة الخيال العلمي على خريطة الأدب المعاصر، صار كُتّاب الخيال العلمي أنفسهم ينظرون إليه بوصفه قضية أمن قومي. ارتبط العلم بالقوة. وصارت القوة أمنا. وصار المجتمع الآمن هو المجتمع الذي يملك القوة. وصار المجتمع الذي يملك القوة هو المجتمع الذي يملك المستقبل. في ذلك السياق، ربط الباحثون في نظرية الخيال العلمي بين قوة الخيال العلمي والقوة التكنولوجية والعسكرية. الدول الأقوى تكنولوجيا وعسكريا هي الدول الأقوى في خيالها العلمي. من ثم لا غرابة أن نرى الآن أبحاثا عن أمريكا بوصفها خيالا علميا.

٢- الخيال العلمي :

(أ) مفهوم الخيال العلمي ووضعيته :

لا يوجد حتى اليوم اتفاق على إمكانية تعريف الخيال العلمي Science Fiction . كان هوجو جيرنسباك H. Gernsback (١٩٢٦) قد عرَّف الخيال العلمي بأنه حكايات تحكى بأسلوب جول فيرن J. Verne وهـ . ج. ويلز H.G. Wells وإدجار آلان بو E. A. Poe . إنه ـ في نظره ـ سرد خيالي مثير ممزوج بحقائق علمية ونظرات تنبؤية بعيدة[1]. بيد أن المنتمين إلى توجه ما بعد البنيوية مثل صموئيل ر. ديلاني S.R.Delany يرون أن العلامة الرئيسة المميزة للخيال العلمي غير محددة. من ناحية أخرى، تحاول فيرونيكا هولنجر V. Hollinger في بحث لها عن "الخيال العلمي وما بعد الحداثة"، بيان الكيفية التي أصبح بها الخيال العلمي بعد التأثير النافذ للعلم والتكنولوجيا في الحياة البشرية أحد الملامح التي تشكل اتجاه مابعد الحداثة. وترى هولنجر أن الخيال العلمي لا يدل الآن فحسب على جنس أدبي رائج، بل هو أيضا

(1) Science Fiction. Aus Wikipedia, der freien Entzklopaedie.

نمط منتشر انتشارا متزايدا للوصف والتحليل الثقافيين، وأنه صار مظهرا من مظاهر الوعي اليومي بحياة الناس في عالم ما بعد الحداثة[1]. ينظر آخرون إلى الخيال العلمي شكلا أدبيا مداره وضع البدائل لما في البيئة المحيطة أو البيئة الخارجية من نقص أو سلبيات في زمان ومكان معينين.

ويرون أن تلك البدائل تنشأ غالبا في هيئة تصورات مستقبلية متولدة عن واقع الحال، وأن تلك البدائل تستطيع أن تبني ما يمكن تسميته بـ " العالم الموازى Parallelwelt "[2].

(ب) أنواع الخيال العلمي :

يميُز في أدب الخيال العلمي بين نوعين اثنين رئيسين:

(أولهما): ما يسمى بالخيال العلمي الخشن hard – S/ F .

و(الآخر): ما يسمى بالخيال العلمي الناعم soft- S/F .

أما النوع الأول، فهو أحد اتجاهات الخيال العلمي الذي يتميز بالانضباط العلمي والتفاصيل العلمية، والذي يهتم بعلوم الطبيعة، مثل علم الفلك والفيزياء والبيولوجيا وتكنولوجيا الجينات ونحوها. هذا فضلا عن اهتمامه بمراحل التقدم التكنولوجي. الجانب التقني والعلمي إذن هو مركز الاهتمام في هذا النوع من الخيال العلمي.

وأما النوع الآخر، وهو الخيال العلمي الناعم، فإن الاهتمام الأقوى فيه بالموضوعات الفلسفية والنفسية والسياسية والاجتماعية. بيد أن هذا النوع يستخدم المنجزات التكنولوجية استخداما عارضا ووسيلة مساعدة للإحاطة بجوانب المعالجة[3].

(جـ) الخيال العلمي والأجناس الأخرى :

وللخيال العلمي تقاطعاته مع أجناس أخرى. وهي تقاطعات مبنية على أساس بعينه؛ هو أن الخيال العلمي ليس جنسا خالصا بالدرجة التي يفارق فيها جميع

(1) Hollinger, Veronica: Science Fiction and Postmodernism-in: A comparison to Science Fiction ed. By David Seed. Blackwell Publishing. USA (2005) pp. 232-247. pp.232-233.
(2) S/F. aus Wikipedia der freien Enzyklopaedie.
(3) Hassler, Donald, M.:The Renewal of "Hard" Science Fiction in: A comparison to Science Fiction op. cit. p.298.

الأجناس الأدبية الأخرى. يتشرّب الخيال العلمي شيئا من طاقاته من جميع التيارات والأساليب الأدبية.

يتقاطع الخيال العلمي مع الفانتازيا واليوتوبيا على نحو خاص. أما الفانتازيا، فهو يتقاطع معها في الأسلوب والمضمون معا؛ وذلك أن الأحداث لا تفسَّر في الفانتازيا تفسيرا منطقيا. كذلك يتماسّ الخيال العلمي مع الفانتازيا عندما تكون الحكاية في المستقبل البعيد أو أن تقع في عالم آخر (مثل حرب النجوم) حيث نجد عناصر مما وراء الطبيعة وأفكارا علمية إضافية.

ويميِّز هنا بين الخيال العلمي والفانتازيا بأن الخيال العلمي يوجد حيثما تعرض أشياء غير محتملة في الظاهر أو أشياء ذات طبيعة علمية، أو تقدم على نحو علمي وتسترعي التفكير، والتي لا يمكن أن تكون محتملة أو محتملة من حيث المبدأ في يوم من الأيام في عالمنا اليومي العادي.

أما الفانتازيا، فالأمر معها يتعلق دائما بأن تكون الأشياء المعروضة وليدة الخيال وغير محتملة في أي وقت. وعندما يختلط الخيال العلمي بالفانتازيا، فإننا نتحدث ـ إذ ذاك ـ عن " فانتازيا الخيال العلمي S-f/Fantasy" .

ليس الأمر في الخيال العلمي أمر معقولية؛ وإنما هو بالأحرى أمر موقفية تتخذها الرواية أو القصة القصيرة تجاه العالم المعروض. ويدعى الخيال العلمي العلمية أو يتراءى بها، ومن ثم يستخدم بلاغة العلم.

أما تقاطع الخيال العلمي مع اليوتوبيا، فهو أمر معروف في الأدبيات المعاصرة. يرتبط الخيال العلمي غالبا بمعالجة مظاهر التطور التقني والاجتماعي. وتقع اليوتوبيا في بؤرة التخطيط للملامح الاجتماعية. تقوم اليوتوبيا على أفكار سياسية وفلسفية صريحة للمجتمع. ويرى بعض الباحثين إمكانية أن نجعل اليوتوبيات الكلاسيكية عند توماس موريوس T.Morus (يوتوبيا ١٥١٦) أو توماسو كامبانيلا T.Campanellas (مدينة الشمس ١٦٢٣) من الخيال العلمي؛ لأنها تنطلق من نقطة زمنية تعالج فيها التقدم العلمي والتكنولوجي.

وفي القرن التاسع عشر تحولت اليوتوبيا مع الثورة الصناعية إلى المستقبل، وصارت القصص القصيرة مشتملة على عناصر يوتوبية نمطية. كانت اليوتوبيا الكلاسيكية قد

انطلقت من بناء الدولة بناء هيكليا استاتيكيا. ولكن هذا التصور لم يتفق مع البناء الاجتماعي الديناميكي المعاصر. من ثم لم يكن غريبا أن تختفي في القرن العشرين اليوتوبيات الكلاسيكية، وأن تظهر الروايات اليوتوبية الساخرة التي راحت تنتقد انتقادا ساخرا التطورات الاجتماعية والتكنولوجية الخاطئة. وأظهرت - إلى جانب ذلك - مفاسد الحياة اليومية والمخاطر التي تعتور العالم. صارت الرواية ترى اليوم خيالا علميا أو فانتازيا وفقا لمضمون العالم الذي تخلقه. وما أكثر الأفكار التي تتجه إلى أن الكتابة اليوتوبية لم يعد لها الآن مكان[1]. وقد وصف بعضهم هؤلاء اليوتوبيين بأنهم قوم محلقون فوق القمة ولا علاقة لهم بالواقع. لقد بات وصف أناس بأنهم يوتوبيون يوحي - كما يقول ريتشارد سادج Richard Saage - بأنهم يفتقدون الشعور بالواقع وأن مشروعاتهم وأفكارهم مآلها الفشل؛ لأنها تتجاهل الإمكانات العيانية[2]. وقد انعكس هذا كله على نظرة الناس إلى المستقبل. يذكر راسل جاكوبي أن المستقبل - في نظر كثير من الناس - لن يكون إلا صورة مطابقة للحاضر، ربما كانت أفضل في بعض الأحيان، ولكنها أسوأ على وجه العموم[3].

(د) وظائف الخيال العلمي :

الخيال العلمي في جوهره رؤية للعالم، يُرى التقدم العلمي الحقيقي فيها رهنا بتوكيد الجوهر الإنساني والحياة الإنسانية الحقيقية. في إطار ذلك نستطيع - بمساعدة فحص طائفة مناسبة من سرديات النوع - أن نحدد ثلاث وظائف رئيسة للخيال العلمي:

(الأولى) هي الوظيفة الدعائية: وهي فيما نرى متصلة بجميع الأعمال الأدبية التي تدعو بطرق مختلفة إلى الإفادة من منجزات العلم النافعة وإلى ضرورة وضع إمكانيات العلم في خدمة البشرية ورفاهيتها. وتتصل الوظيفة الدعائية بمواكبة أحدث الاكتشافات العلمية. وبدهي أن هذه المواكبة ليست مواكبة فورية؛ إذ من السذاجة - كما تقول

---

(1) S/F. op. Cit.
(2) Saage, Richard: Das Ende der politischen Utopie. Frankfurt (1990) S.13.
(٣) جاكوبي، راسل: نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (مايو ٢٠٠١م): ص٨-٩.

فالنتينا إيفاشيفا ـ الظن بأن الأعمال الفنية الأدبية بصورة خاصة تتجاوب على الفور بعد أية اكتشافات معينة في العلم والتكنولوجيا[1].

(والثانية) ما يكن تسميته بالوظيفة الانتقادية: وهي تدور حول جميع الوسائل التي تتخذها أشكال التعبير في الخيال العلمي لبناء موقف مضاد ورافض لما تأتي به بعض الاكتشافات العلمية من مخاطر وأضرار على البشرية. في هذه الوظيفة تسعى أدبيات الخيال العلمي إلى ترويض العقل الهمجي وكبح جماح قاطرة العلم الذي يستشرس بسلطته على أمن العالم.

و(الثالثة) ما يمكن تسميته بالوظيفة التنبؤية: وهي تنطلق من التسليم بأن إمكانيات العلم النافع لا تنتهي ولا يمكن لها أن تكف أو تعجز عن صناعة مجتمع الرفاهية. في هذه الوظيفة يطلق أدباء الخيال العلمي العنان لخيالهم للتنبؤ بشيء من الاكتشافات الجديدة التي تحلم بها البشرية في مجالات الطب والتكنولوجيا وفهم أسرار جديدة للطبيعة. ولعل الوظيفة التنبؤية هي الأوفر حظا في سرديات الخيال العلمي بعامة. وقد جعلت للخيال العلمي فرعا معروفا باسم "أدب المستقبل"؛ إذ ليس أدب المستقبل في حقيقته إلا فرعا من فروع الخيال العلمي الذي يهتم بمستقبل البشر وبالتطورات المستقبلية للبشرية. وقد صار أدب المستقبل علامة على الخيال العلمي وأصبحت له رؤاه السياسية والفلسفية.

(هـ) الخيال العلمي وأخلاقيات العلم :

أشرت إلى أن الخيال العلمي الذي هو في حقيقته رؤية للعالم لا يرى التقدم العلمي إلا بما يقدمه للحياة الإنسانية؛ وذلك أن الاكتشافات العلمية ومظاهر التقدم التكنولوجي المختلفة ليست خيرا دائما، إنما يكون لها أحيانا بريقها الفاسد. غزو الفضاء مثلا يبدو من ناحية تقدما تكنولوجيا، ولكنه قد يكون من ناحية أخرى شرا مستطيرا، يهدد السلام العالمي الدائم. إن اختراعات تأتي بالأمن لمجتمع يمكن أن تكون سببا لتهديد أمن مجتمع آخر. في مثل هذه الحال يصبح للوظيفة الانتقادية في

(١) إيفا شيفا، فالنتينا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط، (٢٠٠٦م): ص١٥.

الخيال العلمي أهمية كبرى. وكثيرا ما يسعى أدب الخيال العلمي إلى أن يبدو همزة وصل أدبية بالأمل اليوتوبي في عصر تغرب فيه شمس اليوتوبيا.

لم يقف كتاب الخيال العلمي هذا الموقف الانتقادي وحدهم. لقد شاركهم فيه كثير من فلاسفة العلم في العصر الحديث؛ إذ ربطوا العلم بالأخلاق والقيم، ورأوا أن أي علم يتصور نفسه متحررا من الأخلاق والقيم هو علم بال وقديم. من المعروف أن التصور الكوني السائد في الثقافة العربية في مجال العلم هو ربط العلم بأخلاقياته وقيمه؛ حتى لا يطغى سلطان العلم التجريبي على الروح. ويؤكد فلاسفة العلم المعاصرون أن حياة الإنسان الفكرية والأخلاقية والروحية هي حقائق مثل حقيقة حياته البيولوجية، ولو كان للعقل حياة خاصة به مستقلة عن المادة، لكانت محاولة إرجاع الفن والدين والتاريخ والأخلاق والسياسة والمؤسسات الإنسانية إلى الغرائز البدائية والضرورات البيولوجية برنامجا لا أمل في تحقيقه، ولكن من شأن الإصرار عليه أن يعزلنا عن فهم الإنسان فهما حقيقيا[1].

وفي كتابها المترجم تحت عنوان "أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية" تعقد ليندا جين شيفرد L.J.Shepherd فصلا عن "المسئولية الاجتماعية للعلم". ترى شيفرد أن تصريف شئون القوة واحد من أكبر التحديات المثيرة للجدل التي تواجه الجنس البشري[2]. وتذكر أن أحد العلماء المشتركين في مشروع أبوللو لغزو القمر لاحظ أن الإسهامات العلمية الحقيقية عادة ما يأتي بها عقل فرد متفرد، فرد يجرفه كثيرا منزع غير مبال لا يعنيه أن يذهب الجميع إلى الجحيم[3].

وفي كتابه "أسطورة الإطار" يعقد كارل بوبر Karl Popper فصلا عن "المسئولية الخلقية للعالم". في هذا الفصل ينبه كارل بوبر إلى مخاطر حرب الكواكب والحروب النووية والبيولوجية.

---

(١) أغروس، روبرت/ ستانسيو، جورج: العلم في منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (فبراير ١٩٨٩م): ص٨٩.

(٢) شيفرد، ليندا جين: أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة دكتورة يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (أغسطس ٢٠٠٤م): ص ٣١٢.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٠٧.

ويرى أن مسئولية العالم الخلقية قارب نحن جميعا فيه بدرجات متفاوتة[١]. ويقف بوبر في وجه مقولة بعض العلماء الذين لامسوا حدود الغطرسة، مثل بيكون، حين حاول أن يجعل العلم جذابا بقوله: "المعرفة قوة". ليست الغطرسة ـ كما يقول بوبر ـ في امتلاكه معرفة جمة، أو قوة جمة، ولكن في طلبه للمعرفة لأنه يطلب القوة[٢].

من ناحية أخرى، يتحدث توماس بيري عن "الإنسان القابل للحياة"، فيشير إلى أن الإيكولوجيين يدركون أن اختزال الكوكب إلى مجرد قاعدة موارد مخصصة للاستعمال الاستهلاكي في المجتمع الصناعي هو الآن بمنزلة تدهور روحي ونفسي[٣]. مثل هذا الاتجاه المضاد للتقدم التكنولوجي عبر تخريب العالم الطبيعي مما يتوافق عليه إذن كتاب الخيال العلمي المعاصرون وفلاسفة العلم ومنظرو أخلاقيات الأعمال والبيئة الطبيعية.

لقد تطورت مجالات البحث في الخيال العلمي تطورا كبيرا وواكبت إلى حد بعيد التيارات والمناهج النقدية المعاصرة. نرى الآن بحوثا عن الخيال العلمي من حيث هو خطاب سيميائي، وعن شعرية الخيال العلمي، و الخيال العلمي النسوي، والخيال العلمي من حيث هو إنتاج للواقع، والخيال العلمي والتصورات اليوتوبية، والنظرية الثقافية وعلاقتها بالخيال العلمي المعاصر وغيرها.

٣ ـ الخيال العلمي استراتيجية سردية :

يشتمل السرد في الاستخدام العام للاصطلاح على أي سرد أدبي literary narrative سواء في النثر أو في الشعر. ونحن نستخدمه هنا ليدل على السرد النثري دونما أي دلالة على حقيقة تاريخية خاصة. والتطبيق في هذه الدراسة على القصة القصيرة من حيث هي عمل سردي نثرى تسرى عليه معظم اصطلاحات تحليل المكونات والأنماط والتقنيات السردية المختلفة للرواية. بهذا المفهوم تقوم القصة القصيرة على تنظيم الحدث والفكرة والتفاعلات بين الشخصيات في نمط محكم من الحبكة

(١) بوبر، كارل: أسطورة الإطار: في الدفاع عن العلم والعقلانية، ترجمة دكتورة يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (أبريل ـــ مايو ٢٠٠٣م): ص١٤٩.
(٢) المرجع السابق: ص ١٥٦.
(٣) بيرى، توماس: الإنسان القابل للحياة. مقال منشور في كتاب: الفلسفة البيئية . تحرير مايكل زيمرمان، ترجمة معين شفيق رومية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (أكتوبر ٢٠٠٦م): ص ٢٥١ ، ٢٥٦.

القصصية. والقصة القصيرة في هذه الدراسة من نوع الخيال العلمي، وربما كانت في بعض أجزائها من نوع الفانتازيا.

أما "الاستراتيجية" وهو اصطلاح عوّلت عليه لسانيات النص وتحليل الخطاب، فيميز بينه وبين قسيمه "تكتيك". الاستراتيجية Strategie والتي نشأت من المجال العسكري، تعني طرق الوصول إلى أهداف بعيدة المدى. أما التكتيك Taktik فيعنى طرق الوصول إلى أهداف جزئية. يعني هذا في المجال النصي أن منتج النص يستطيع تحقيق استراتيجيته الاتصالية النصية عبر عدد من التكتيكات. يعرِّف كل من فولفجانج هاينمانWolfgang Heinemannوديتر فيهفيجرDieter Viehweger "الاستراتيجية" بأنها حصيلة سلسلة من عمليات الاختيار واتخاذ القرار التي تجري عادة عن وعي والتي نعلم بوساطتها خطوات الحل ووسائله لإنجاز أهداف اتصالية"[1].

في المجال الأدبي تعد عملية تخطيط الكاتب للاتصال بالقارئ من أجل الوصول إلى الهدف أو الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها بالنص، تعد - من حيث المبدأ - استراتيجية. من ثم، يشير هاينمان و فيهفيجر إلى أن الاستراتيجيات الاتصالية تعرف دائما بوساطة أهداف معينة مستنبطة من التفاعل. ويرتبط بمكون "الهدف" تنشيط أنساق معرفية، وتمثيل نماذج ذهنية، واستحضار آراء ذاتية، وقناعات ومواقف، واستحضار الوعي بالشروط السياقية لعمل الاتصال المخطط له وتوجه جميع الأنشطة المعرفية إلى الوظيفة المتوقعة من النص المخطط له في التفاعل"[2]. وفقا لـ"هاينمان" و"فيهفيجر" يتبع الكاتب هدفين استراتيجيين رئيسين: أولهما عرض النص، وذلك عن طريق اختيار الوحدات ونماذج الأنساق المعرفية من المخزون المعرفي الذي يختزنه وتفعيلها وتقويمها تبعا لما يراه مؤديا إلى هدفه المنشود على نحو أفضل. في إثر ذلك يعمل الكاتب على تنظيم تلك الوحدات تبعا لتماسكها المنطقي، فضلا عن تهيئة الوسائل والنماذج في هيئتها اللغوية وإجرائها وفقا لنظامها النحوي والنصي. أما الهدف الاستراتيجي الآخر، فهو صناعة النص بما يضمن تأمين فهم المتلقين للنص؛ إذ يعمل

---

(1) **Heinemann, W.- Viehweger, D: Textlinguistik, Eine Einfuehrung- Max Niemeyer Verlag. Tuebingen (1991) S.214.**

(٢) المرجع السابق: ص ٢١٥.

على تنظيم المعلومات، ومراعاة الاهتمامات والتوقعات المحتملة لدى المتلقي. تقويم معارف المتلقي ومواقفه وكفاءته الاستنباطية، وتقسيم النص بوضع عناوين رئيسية أو فرعية، وتنظيم الفقرات، وتوكيد المعلومات المهمة بواسطة إشارات تفسيرية ونحوها هي جميعا من وسائل صناعة النص التي تعين على إنجاز الأهداف الاستراتيجية التي يسعى الكاتب إلى إنتاجها[1].

بدهي أن الكاتب يبلغ أهدافه الاستراتيجية عبر مجموعة من التكتيكات الجزئية التي تختلف من حيث الكم والكيف باختلاف الجنس الأدبي والنوع النصي لهذا الجنس في آن معا. السؤال المحوري الآن: ما التكتيكات الجزئية التي تستعين بها سرديات الخيال العلمي العربية لإنجاز أهدافها الاستراتيجية؟ وإلى أي مدى تشكلت تلك التكتيكات بشكل النوع النصي السردي الذي وقعت فيه؟ نتخذ من عينات هي طائفة من قصص نهاد شريف القصيرة من مجموعتيه المعروفتين: "رقم ٤ يأمركم"، و"الماسات الزيتونية" مجالا للإجابة عن هذين السؤالين المهمين. لقد أسفر فحص تلك العينات المختارة عن وضع اليد على أربعة من التكتيكات المهمة، وهي: العلاقة الجدلية بين الخيال والواقع، وتبطيء الإيقاع السردي، والتعديل، والمقالية. التكتيك الأخير هو الأقل ترددا، أما الثلاثة الأولى فهي الأكثر ترددا وأهمية.

(أ) العلاقة الجدلية بين الخيال والواقع :

يمكن القول بأن الجدلية بين الخيال والواقع هي أم التكتيكات في إنتاج النص السردي عند نهاد شريف وغيره من كتاب الخيال العلمي. والعلاقة بين الخيال والواقع علاقة جدلية؛ لأن الخيال العلمي يتخذ من الواقع الذي يحكيه النص موقفا انتقاديا أو ساخرا أو محرضا على التغيير أو كاشفا لما خفي من مثالبه. تبدأ القصة عادة بحدث واقعي أو تصوير مشهد سردي واقعي ثم تنتقل رويدا رويدا إلى نسيج سردي خاص يختلط فيه الواقع بالخيال. وهي لا تخلط الواقع بالخيال لأن الخيال يتسع لما يضيق به الواقع فحسب، بل لأن الخيال حينئذ يصبح الوسيلة الفنية التي تميز هذا النوع الأدبي في نقد علم عقيم أو التنبؤ بعلم قادر على تغيير الواقع إلى الأفضل.

---

(١) المرجع نفسه: ص٢١٦.

ويمكن القول هنا بأن مثل تلك العلاقة الجدلية بين الخيال العلمي والواقع مما يساعد على تفكيك الخواص الأصيلة لكل منهما. ونحن نعلم أنْ رُبَّ واقع أغرب من خيال، ورب خيال يحيله الزمان واقعا. إذا سلمنا بأن الواقع هو ـ بوجه عام ـ المرآة التي يرى فيها الخيال العلمي نفسه، فإن الخيال العلمي ينطلق إلى النص السردي دائما من رؤية ما بذلك الواقع: قد ينطلق من رؤيته أن شيئا ما في الواقع ينبغي له أن يتغير لعلة فساده، أو من رؤيته أن شيئا ما لا يملكه الواقع وينبغي له أن يملكه. بدهي أن الخيال والواقع ليس أحدهما هو الآخر على الحقيقة، فلكل منهما منطقه الخاص. الخيال العلمي الذي يقطع السرد المتسلسل ويجمع بين ما لا يجتمع من الأزمنة والأمكنة والكائنات يلجأ إلى توثيق صلته بالواقع لأنه ـ ببساطة ـ خيال من أجل الواقع؛ أي من أجل إنتاج واقع أفضل، وهذا يعني استحضار الواقع في حال بعينها حتى يزامنه خيال علمي يشاركه في إنتاج دلالة ما للنص. وهذا يعني بالضرورة أن كل تحليل أو تأويل لدلالة خيال علمي في نص سردي هو بالأحرى تحليل أو تأويل لدلالة أنتجها ذلك الخيال في علاقته الجدلية بالواقع. في قصة "لكي يختفي الجراد" من مجموعة "رقم ٤ يأمركم" يوصف واقع عربي تاريخي في فترة ما بعد هزيمة ١٩٦٧ م حتى يدخل الخيال العلمي ـ بعد حكاية حال قرية مصرية (أو عربية) حكاية تشدد على ضعفها وعجزها عن مواجهة العدو بسلاحه ـ يدخل في علاقة جدلية بين تلك الحال المحكية للقرية وأهلها وما هي عليه الحال في الجانب اليهودي من قوة في السلاح والدعاية وغزو العقول ونحو ذلك.

نواة الجدل بين الخيال والواقع في تلك القصة هي انتقاد ضعف العرب وهوانهم من ناحية، وتحريضهم ـ من ناحية أخرى ـ على امتلاك أسلحة القتال والدعاية المضادة لما عند الغزاة. وفي قصة "تلال الصمت" من مجموعة "الماسات الزيتونية " يصور الكاتب واقعا عالميا علميا من خلال الكلام عن اثنين من الكائنات غير البشرية أحدهما ذكر والآخر أنثى، ثم يدخل الخيال العلمي إلى الحكاية فيربط بين الأزمنة الثلاثة في سياق السرد، بأن يتخيل الكاتب نفسه يعيش في عصر قادم ويحكي من خلال ذلك الحوار بين هذين الكائنين عن أناس عاشوا في الماضي، وهو يعني ـ بإفادة السياق النصي ـ حاضرنا الذي نعيشه:

"غلف الأسى صوت القصير، فبدا مضغوطا مخنوقا.

ـ القصة بعيدة، تفاصيلها موغلة في القدم.. إنه تاريخ قومنا نحن .. كلنا، فقد تواترت الأحاديث عن آبائنا وأجدادنا .. إنهم ينحدرون عن قوم ذوي جاه وحضارة عريقة، كانت مثالا للتقدم والرقي .. عن طريق سيطرة ما كان ذا سطوة وبأس رهيبين .. وعرف بالعلم ومنجزاته.

انبهرت الأنثى: "أكانوا على شاكلتنا؟".

اعترض القصير: "لا، لا .. بل أرقى منا، وأكثر تحضرا بدرجة يعجز تصورك المحدود عن إدراكها .. نحن بالنسبة إليهم مثل .. مثل القشريات في المستنقع بالنسبة إلينا!".

تساءل الذكر: " أين ذهبوا .. كيف ذهبت حضارتهم؟".

آه .. هنا تبرز الفاجعة الكبرى وقوانينها التي طوت كل شيء .. فقد قادهم العلم إلى اكتشاف ما أطلقوا عليه " قنبلة ذرية" .. نوع من الهول يسحق كل الموجودات، يحيل الشجر والجبال والنهر إلى فناء. وهكذا، سرعان ما تغلبت نوازعهم الشريرة، فأفنى بعضهم بعضا!

بان الذبول في نظرات الذكر:" لكنى لم أعلم بوجود أثر للحضارة، أو الحضارات التي تذكر، في نواحي تلالنا!".

ـ وهل نواحي التلال، بل جزيرتنا برمتها، مما يقاس إلى جانب الأراضي الممتدة عليها مدنهم وبلدانهم.. وحتى تلتحم بأطراف الكون الفسيح..

أطرقت الأنثى، وقد تشتت فهمها لأقصاه: " أفكل الذي تذكر قد تلاشى .. حقيقة؟" [1].

غنى عن البيان أن الكاتب ينتقد في هذا الحوار الخيالي بين اثنين من الكائنات غير البشرية ذلك النوع من العلم الذي يؤدى بالبشر إلى تغليب نوازعهم الشريرة ويقودهم إلى اكتشاف ما فيه فناء حضارتهم وهلاكهم.

---

(١) شريف، نهاد: مؤلفات نهاد شريف. جـ١ : قصة "تلال الصمت" من مجموعة "الماسات الزيتونية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (١٩٩٤): ص٤٣٤ ـ ٤٣٥.

وربما غاب في قصص أخرى الحد الفاصل بين الخيال العلمي والواقع. مثال ذلك قصة "ابن البرق" من مجموعة "الماسات الزيتونية". في هذه القصة يحكي الكاتب حكاية "عزمي" طبيب الأمراض الباطنة مستخدما كل وسائل التشخيص الخلقية والخلقية (بكسر الخاء وضمها) وكل أساليب السرد كالارتجاع (أو الفلاش باك) والحوار الداخلي والتهجين القصدي فضلا عن حكي الراوي العليم والحوار الخارجي وغيرها. أما الحدث في القصة فيبنى على انطلاق الطبيب إلى منزل أحد مرضاه في ظروف جوية صعبة؛ إذ يفاجئه برق شديد في طريقه وما يعقب ذلك من اختراق شحنة كهربائية جوية هائلة جسده دون أن يموت في الوقت الذي أحرقت فيه العاصفة الشجر والحيوان والتربة. ويصبح الأمر الغريب آنذاك تلك النار المجهولة التي تظهر حوله والتي ينفثها جسده أو تشعها طاقة غير مرئية فيما يحيطه أينما سار أو تحرك أو وُجد! . في هذه الملابسات يصبح تفسير صديقه "حسن" ـ وهو عالم متخصص في الكهرباء ـ لهذه الظاهرة أنه مشحون بالطاقة التي انتقلت إلى جسده عبر العاصفة، وأن خلاياه تتمتع بخاصية استقبال مدهشة للتيار الكهربائي واختزانه، وهي تبعا لذلك تمثل قطبا نشطا مع كهربائية السحب والإشعاعات الكونية المستمدة من طاقة الشمس!

موضوع القصة إذن ظاهرة كونية فريدة أو نادرة، يلقي بها الكاتب أمام العلم الحديث من أجل تفسيرها. والسؤال الآن: هل هذه القصة من نسج خيال خالص للكاتب أم هي قصة تحكي ظاهرة كونية ممكنة الوجود على رغم غرابتها؟ يرتبط هذا السؤال بمسألة مهمة؛ هي ضرورة التمييز بين الخيال العلمي والتخييل السردي. ما نراه في تلك القصة تخييلا؛ لأن عناصر القص جميعا واقعية في منطقها على رغم كون مدار القص فيها ظاهرة كونية غريبة. الموضوع في القصة إذن موضوع تخييلي يتسم بالغرابة، ولكنه ليس خيالا علميا تنبؤيا بشيء ما في المستقبل القريب أو البعيد. هنا يدنو التخييل ـ في زعمنا ـ من دائرة الخيال العلمي الموضوعية التي تعد الظواهر الطبيعية إحدى نقاطها الظاهرة. وهنا يصبح منهج القص والمنظور هما العاملان الرئيسان في عزل الخيال العلمي بمعناه الاصطلاحي في نظرية النوع عن التخييل بمعناه السيميوطيقي المعروف.

تلك القصة وأمثالها تمجيد للعلم ودعوة للتفسير العلمي للظواهر الطبيعية الخارقة، وليس خيالا علميا. ولعل خير دليل على ذلك من القصة ذاتها نهايتها الانقلابية: "مع حلول شهر ديسمبر من العام التالي، وفي واحدة من القرى النائية بمحافظة البحيرة.. تلك المسماة بقرية "البرج" وتقع غربا بثمانية كيلو مترات من مدينة أبو المطامير أحد المراكز الهامة بهذه المنطقة.. أخذ أهالي قرية البرج والقرى المحيطة بها ينسبون عديدا من الكرامات الخارقة لشيخ عملاق ظهر بينهم مؤخرا.. إنه يشفي - وبصورة تدعو للإعجاب - غالبية المعروف من أمراضهم وغير المعروف منها، وبخاصة تلك التي تنسب إلى فرع "الروماتيزم" والتهابات المفاصل والعضلات... وهكذا، وإلى يومنا الحاضر يسعى جموع الأهالي من قرية "البرج" بالبحيرة، ومن القرى المجاورة، بل من أقصى مدن الجمهورية وقراها، إلى كوخ الشيخ المزود بمصباح كهربائي ضخم على بابه، ولا يكفون عن الإحاطة به طوال ساعات الليل والنهار، وهو لا يرد لقاصد الشفاء منهم طلبا.. بل يستقبل زواره دائما بابتسامته الراضية المعهودة، وبقامته الفارعة في جلبابه القاتم..." [1].

في نص النهاية السابق مؤشرات لغوية ووصفية إلى أن الشيخ المقصود هو نفسه الطبيب "عزمي"، مثل"عملاق" و"قامته الفارعة"، وهي مؤشرات اعتمدت عليها القصة من قبل في التشخيص. "عزمي" الطبيب الذي كان يعالج بعلمه الأمراض الباطنية، صار الشيخ ذا الكرامات. الطبيب عزمي - وهو رمز على آخرين مثله - لم يسلك مع تلك الظاهرة الكونية الغريبة المسلك الصحيح؛ أي لم يتخذ من العلم وسيلة للفهم والتفسير، حتى انقلب الطبيب شيخا وضاعت الظاهرة الطبيعية فيما وراء الطبيعة!

وفي بعض قصص نهاد شريف القصيرة تضعف العلاقة بين الخيال العلمي والواقع، ولا نرى للخيال العلمي من الأسباب التي تربطه بالواقع إلا إشارات إلى مكان معروف أو حدث واقعي مألوف. وربما بلغ الخيال العلمي في مثل ذلك النمط من القصص القصيرة مبلغ الفانتازيا، وذلك بالنظر إليه في حدود واقعنا أو واقع متوقع قريب، وهو مما يباين خياليته وواقعية ما يرتبط به من أمكنة وأحداث.

---

(١) ابن البرق ـــ الماسات الزيتونية: ص ٤٥٨ ـــ ٤٥٩.

في قصة "جولة المساء" من مجموعة " الماسات الزيتونية" يحكي الكاتب قصة هبوط رجلين وامرأة على سلم طبق طائر إلى الأرض، وقد بنى الكاتب استراتيجية تشخيصهم على ما يناسب سردا خياليا أو فانتازيا؛ أي تشخيصهم بما يباين بينهم وبين الكائنات البشرية المعروفة مباينة شديدة.

وصل هؤلاء الثلاثة في نهاية المطاف إلى محطة قذيفة الأنبوب الصاروخية، وما لبثوا أن تصافحوا وافترقوا على موعد للقاء في صباح الغد. استقلّ أحد الرجلين والمرأة معه القذيفة المتجهة في الأنبوب يمينا، واستقل الآخر القذيفة المتجهة في الأنبوب يسارا.

وبعد أن انطلقت القذيفة التي استقلّها الرجل والمرأة بدفع صواريخها العكسية وصلا إلى "ميدان التحرير" حتى قابلتهما جدران سمراء تحمل لوحة مستديرة مضيئة كتب عليها "مبنى التليفزيون"، ثم وصلا إلى أحد "الاستوديوهات" فجلسا فيه متقابلين تحت تقويم إلكتروني يحمل الأرقام ٣٩٧٢/١/٥. ولما كانت الساعة الخامسة مساء ـ وهو موعد برنامج "جولة المساء" ـ سمعا مقدم البرنامج يفتتحه قائلا: "سيداتي سادتي.. عبد الرءوف صبري يتحدث إليكم من تليفزيون جمهورية مصر العربية، من القاهرة.. سيداتي سادتي .. أهلا بكم ومرحبا في برنامج "جولة المساء".

موسيقى مرحة.

"تبدأ جولتنا هذه الليلة مع الدكتورة عنايات محمد، خبيرة الأرصاد الجوية الشهيرة..

موسيقى مرحة..

"البرنامج يحييك يا دكتورة، ويسألك عن آخر أبحاثك وتنبؤاتك"..

وفي صوت ناعس رخيم، يتنافى مع مظهرها الجاد، قالت: "إنني مازلت عند رأيي الذي أعلنته منذ أسبوع، بأن البشرية تجتاز الآن الأعوام الأواخر للعصر الجليدي الخامس" أجل، نحن على أعتاب فترة دافئة طويلة، تلوح بشائرها في الأفق، "ولعل أبرز ما يؤيد كلامي ما شاهدناه اليوم من طبقنا الطائر، ونحن نحلق

به في سماء العاصمة غربا.. ثلاث هامات ضاوية شامخة رأيناها بوضوح، وقد ذاب الجليد من على قممها.. إنها أهرام الجيزة الثلاثة التي تتحدى الأزل..." [(١)].

نلحظ في هذه القصة ما يأتي:

١ـ تحكي القصة تنبؤات الكاتب بتغيرات مناخية جوهرية، تنتقل فيها البشرية من العصر الجليدي الخامس إلى عصر دافئ طويل، ولكنه ـ فيما يتوقع ـ انتقال تدريجي قد يستغرق نحوا من ألف عام.

٢ـ مفتاح فهم الخيال العلمي في تلك القصة وتقدير مبلغ خياليته هو الزمن الذي اختاره لها الكاتب؛ فالقصة ـ إن كانت مكتوبة في عام ١٩٧٢م ـ تحكي أحداثا من نقطة واقع آخر حددته بعام ٣٩٧٢م. من ثم، فإن ما نراه نحن الآن في تلك القصة مغرقا في خياليته وبعيدًا كل البعد عن واقعنا قد يكون هو الواقع المألوف بعد ألفين من السنين.

٣ـ من المعروف في استراتيجيات الكتاب أن الاهتمامات الاجتماعية المشتركة بين الأفراد والجماعات تعد في نمط "الاتصال عن بعد" الذي يمثله هنا النص السردي نقطة انطلاق للتواصل؛ فالكاتب يتجه بنصه إلى قرائه معتمدا على أنساق معرفية لديهم وعلى قدراتهم على تفسير رموزه اللغوية في ضوء الواقع الاجتماعي العام الذي يعايشونه. وفي تلك القصة ما يفيد ارتباطها ـ على رغم ذلك كله ـ بواقع اجتماعي بعينه؛ وذلك في إشارة الكاتب إلى كون ضيف البرنامج امرأة وليس رجلا. الدكتورة عنايات محمد خبيرة الأرصاد الجوية ينبغي لها ـ في تلك القصة ـ أن تكون رمزا على مجتمع أفسح للمرأة مكانا وجعل لها دورا في حركة العلم، وهو ما أراد الكاتب أن يدعمه بأدواته الفنية.

٤ ـ وفي القصة أيضا ما يفيد ارتباطها بواقع جغرافي بعينه، وذلك في إشارة الكاتب إلى أماكن مثل "ميدان التحرير" و"مبنى التليفزيون" و"الأهرامات الثلاثة" التي تعد جميعا معالم تاريخية وحضارية كبرى في بلد بعينه. مثل تلك الإشارات المكانية نراها ذات مغزى، وهو ـ فيما نحسب ـ رغبة الكاتب في أن نرى للخيال العلمي يوما ما هوية مصرية يرعاها ويعلي من شأنها علماء مصريون.

(١) جولة المساء ـــ الماسات الزيتونية: ص ٣٨٨ ـــ ٣٨٩.

خلاصة القول أن الخيال العلمي لابد له - في النص السردي اللغوي المكتوب - من بيئة ينتمي إليها وترسم له معالمه وسماته، ولابد له من واقع يحاوره ويكيفه ويمنحه منطقه ومغزاه.

(ب) السرد بإيقاع الخيال :

للإيقاع أشكال مختلفة ، منها ما يسمى بالإيقاع الأوركسترالي في حركات أعضاء الجسم البشري (حركات الرقص والعدو)، والإيقاع اللحني في توزيع النغمات الموسيقية، والإيقاع اللغوي في التدرج النبري لمجرى الكلام. أما التدرج النبري الذي يخلق الإيقاع اللغوي، فهو من سمات اللغة في ذاتها. ويدخل التوزيع اللحني (الميلودي) من خلال المدة الزمنية في إطار الإيقاع اللغوي النبري. والإيقاع اللغوي - في جوهره - تشكيل صوتي للحدث الكلامي أو العملية الكلامية في أعمق صورها. وتنطلق دراسة الإيقاع من تحديد مواقع النبر وما ينتج عنه من توالي الصعدات والهبطات، تلك التي تنمو وتتزايد من خلال عمليتي التوتر والانفراج الداخليين[1].

وإذا كان الإيقاع يرتبط في الأساس بالشعر، فإن للنثر اللغوي الفني إيقاعا حقيقيا؛ فالنثر تشكيل لدخائل الإنسان المبدع وبواطنه. بيد أن الذي يميز إيقاع الشعر من إيقاع النثر هو عنصر الانتظام أو الاطراد في الأول، في مقابل التنويع والحرية المفتوحة في الثاني. نحن نستخدم الإيقاع هنا مفهوما لغويا عاما نصف به سرعة الأداء أو بطء الأداء في لغة نثرية مكتوبة في سرد خيال علمي. وللإيقاع اللغوي - على كل حال - قيمة أسلوبية كبرى، تتجلى في تلوين الأسلوب، أو تعديله، أو التصرف في تصوير المعاني المتغايرة وانتقالاتها. الإيقاع اللغوي هنا يؤدى - كما يقول هربرت زايدلر Herbert Seidler إلى تصعيد معايشتنا للكلام وزيادة إحساسنا به[2].

كان الهدف الاستراتيجي للنص دائما هو التوصيل الفعّال وخلق التفاعل. وكان التكتيك الذي اتخذته الاستراتيجية هنا هو " تبطيء الإيقاع". أن نلحظ في سرديات الخيال العلمي ميلا عاما إلى "تبطيء الإيقاع" يعني أن تبطيء الإيقاع ينبغي له أن

---

(1) Seidler, Herbert: Allgemeine Stilistik.. 2-neubearbeitete Auflage., Goettlingen (1963) SS. 218-219.

(٢) المرجع السابق: ص ٢١٨.

يضطلع بأداء وظيفة أو وظائف بعينها. في صدر مناقشة مثل هذه الظاهرة أود أن أطرح هذين السؤالين: ما العلاقة بين سرد الخيال العلمي وتبطيء الإيقاع؟ ألا يعد تبطيء الإيقاع ميلا عاما في سرديات الخيال العلمي مؤشرا على طبيعة خاصة في أدب النوع؟ لقد لاحظت بموازاة "تبطيء الإيقاع" شغفا خاصا لدى سرديات الخيال العلمي بالصورة. يلفت هذا النظر إلى المزاوجة الحية بين الصورة وتبطيء الإيقاع. ولعل سرديات الخيال العلمي مركز الاهتمام هنا من أنسب الأنواع الأدبية السردية لتفعيل مثل تلك المزاوجة. لاشك أن الإيقاع البطيء سوف يسمح للصور المرئية التي يرسمها الكاتب في قصصه بأن تشغل في مخيّلة القارئ مدى أطول للتأمل والمعايشة. ما أكثر المشاهد التي يقوم الكاتب على تصويرها رهبة أو دهشة أو مفاجأة أو غرابة. ونحسب أن قوة التعبير باللغة عن صور مرئية نوع امتثال للغة السينمائية. اللقطات التفصيلية تظهر القدرة الخاصة للخيال العلمي على تحوّل العلامات اللغوية الورقية إلى صور متجاوزة حدود الأوراق. إن مكون "الإجراءات"، وهو أحد مكونات استراتيجيات الكتاب، ينبغي له أن يواكب مكونين آخرين هما: الهدف والموضوع. يختار الكاتب إجراء اتصاليا أو عددا من الإجراءات الاتصالية التي يراها مناسبة لموضوع الاتصال وهدفه. بدت المزاوجة بين الإيقاع والصورة في كثير من الأحيان من أهم تلك الإجراءات الاتصالية في السرد الخيالي العلمي.

في "تبطيء الإيقاع" يستخدم الكاتب من التراكيب والأساليب ما يراه مناسبا. في قصة "تلال الصمت" من مجموعة "الماسات الزيتونية" يحكي نهاد شريف ما يمكن أن ندعوه بـ"الخيال الأرضي"؛ إذ يتخيل جموعا من الكائنات (لا يدعوها باسم بعينه) خرجت من جحور أرض من الطين اللزج. يبرز كائنان أبيضان يريدان اللحاق بتلك الجموع من الكائنات، أحدهما ذكر والآخر أنثى، وقد ظهر لهما كائن قصير مكتنز اندفع يقودهما مخترقا ذرات الطين الإردوازية. وطفق يحدثهما عن "قانون البقاء" الذي انحدر عن "قانون الفاجعة العالمية الكبرى" التي طوت أقواما ما كان لهم ذات يوم جاه وحضارة، ولكن العلم قادهم إلى اكتشاف ما أطلقوا عليه "القنبلة الذرية"، فكانت هولا يسحق كل الموجودات، وتغلبت نوازعهم الشريرة، فأفنى بعضهم بعضا! ويدور بين

الكائن القصير المكتنز وبين الذكر والأنثى حوار عن موجات الحرارة الميتة وعجز هؤلاء القوم عن أن يقيموا حياة سعيدة فوق تلك الأرض الخضراء، وأنهم منذ ما أسموه بالحرب الذرية أو "موجة الفناء الكبرى" وهم مازالوا مذهولين صاغرين ضائعين لم يوجد بينهم المفكر الجريء أو الشخص العاقل الذي يخرجهم عن عجزهم وعن شلل وقدة الأمل في غدهم!

السؤال الآن: ما الذي يستلزمه سرد مثل هذه الحكاية؟ الأحداث محدودة وتغيرها بطيء. الفضاء موصوف بتفاصيله. ينبغي ـ إذ ذاك ـ إرخاء العنان للخيال العلمي لكي يمضي إلى حيث يريد. يمضي تارة فيما يقع بين تلك الكائنات في التل، ويمضي تارة أخرى فيما يدور بين الذكر والأنثى من حوار، ويمضي تارة أخيرة إلى ما يقف عليه الكائن القصير المكتنز من أفكار وانتقادات لأولئك الذين يُفني بعضهم بعضا بمنجزات علمية حمقاء! لابد إذن من مساوقة الإيقاع للحالة السردية. إنها مساوقة ضرورة تجد لها من وسائل تبطيء الإيقاع ما يرتبط بالصياغات حينا وما يرتبط بالأداء حينا آخر. أما الصياغات، فمنها مثلا الوصف التفصيلي أو الاستغراق في الوصف؛ كقول نهاد شريف في استهلال القصة السابقة:

"الطين العالق من أعلى لأسفل، أو من أسفل لأعلى، وعلى امتداد الرؤية إلى حدود تقل ولا تزيد، بدا شفافا رقيقا لدى الغرب، معتما كريها فيما وراء الحافة الشرقية.. الطين ذراته إردوازية، أو مزرقة، وقد تميل إلى الحمرة في الأعالي.. والطين ذراته هشة.. هباء دقيق منثور، لزج.. له رائحة صدأ المعادن، وهو في تعلقه وانتشاره، يحيل المنطقة ـ بامتداد الأديم الأسود ـ إلى بحيرة غامضة من الظلمة، والروائح النفاذة.." [1].

وصف الطين في وضعه ومادته ولونه وصلابته ورائحته. وليس استهلال القصة بمنطوق مثل: " الطين العالق من أعلى لأسفل أو من أسفل لأعلى.." إلا نوعا من أنواع الاستغراق بعرض صور مختلفة لشيء واحد أو لحال واحدة. ونحسب أن "الطين" هنا هو نقطة المركز في فضاء تلك الحكاية. ولعل الكاتب قد وجد في هذا الاستغراق في وصف نقطة المركز الفضائي الذي تتسع دائرته مع الحكي شيئا فشيئا، لعله قد وجد فيه

(١) تلال الصمت ـــ الماسات الزيتونية: ص٤٣١.

مؤشرا على الإرجاع القهري لتلك الكائنات المبهمة أو الكائنات البشرية إلى أصولها الأولى، فتكفّ بهدي الحكمة والعقل عن أن يفني بعضها بعضا بالعلم!

وأما الأداء، فإن الكاتب يصطنع لتبطيء الإيقاع وسيلة "التقطيع عبر الفصل بين الموصولات في المنطوق الواحد"، وذلك عن طريق علامة من علامات الكتابة؛ وهي الشَّرطة الأفقية أو النقطتان المتجاورتان. هذه الوسيلة معروفة في سائر أنواع القص، ولكنها في قص الخيال العلمي أظهر وأقوى. يأتي الفصل بين الموصولات غير صحيح من الناحية القواعدية، ولكنه خطأ مقبول إلى درجة ما إذا نظرنا إليه في إطار استراتيجية بعينها للمتكلم؛ هي هنا توفير مدة أطول لاستغراق الخيال العلمي في محيط النص. في المقطع السردي التالي الذي يحكي فيه الكاتب حكاية هذه الصيحة التي انطلقت من ذلك الكائن القصير المكتنز ما يُبيِّن هذه الظاهرة:

" وبالرغم من أن ذرات الطين قد عجزت عن حمل أصداء الصيحة، وربما عمدت إلى كتمها، فإن الكائنات لم تكن في حاجة لاستيضاح معالم النغمة المنفعلة، بعد أن فهمت مغزاها.. وعلى الأثر تعالت من كراتهم همهمات تلقائية.. خافتة.. ممطوطة.. في حين استمر توافد المزيد منهم، ينحدرون من أعماق جحورهم، يقبلون كالسكارى.. المنوَّمين.. في بطء وإعياء" [1].

جدير بالإشارة هنا أنه إذا كانت سرديات الخيال العلمي العربية تميل هكذا إلى استخدام وسائل بلاغية لتبطيء الإيقاع، فإن تبطيء الإيقاع في نصوص سردية يفتقر فيها الخيال العلمي إلى القوة والجموح والتجدد سوف يؤدى بالنص إلى الرتابة والموت.

في المقطع السابق، فصلت الصفتان "خافتة" و"ممطوطة" عن الصفة الأولى "تلقائية"، كما فصلت الصفة "المنومين" عن موصوفها "السكارى"، وقد دلّ الكاتب على ذلك الفصل بين الموصولات بدليل كتابي هو النقطتان المتجاورتان على السطر حكاية لأداء بعينه حتى يلزم به القارئ.

أشرنا آنفا إلى الصلة الوثيقة بين الإيقاع واللغة التصويرية في سرديات الخيال العلمي. اللغة التصويرية - في تعريف آبرامز لها M.H. Abrams - أنها "انحراف عما

(١) المرجع السابق: ص ٤٣٣.

يراه متكلمو اللغة، لغة عادية أو معيارية، من حيث المعنى أو سلاسل الكلمات؛ وذلك من أجل إنتاج معنى خاص أو تأثير خاص" [1]. في قصة "مندوبة فوق العادة" من مجموعة "رقم ٤ يأمركم" تهبط المندوبة "عبير" من كوكب آخر إلى كوكب الأرض تطلب قدرا من مصل اكتشفه "عبد العزيز" من كوكب الأرض؛ لعلاج زوجها من سرطان الجلد. ولكن عبيرا ما لبثت أن وقعت في حب "عبد العزيز" مثلما وقع هو في حبها. وفي خاتمة القصة يصور الكاتب على لسان عبد العزيز راوي القصة مشهد وداعه عبيرا هكذا:

"اقتربت مني على الرغم من تحذيري.. وطبعت على شفتي قبلة طويلة ملتهبة.. وبلمحة خاطفة قرأت ألما مُمِضًا يصرخ في مقلتي عينيها.. كانت تسوق نفسها.. بإرادتها .. إلى ما يسحق قلبها..

- اعذرني يا حبيبي .. فإنني إشفاقا عليك وضعت تلك المادة المخدّرة في قدح قهوتك..

واختفى وجهها من أمامي .. سمعت قدميها تهرعان بهبوط الدرجات الخشبية.. ثم تراءى قوامها هناك أسفل الكوخ.. رأيتها تتواثب على رمال الشاطئ نحو القارب وفيه شبح رجل.. وغاص القارب قليلا حين اعتلته.. وتحرّك..

أخذ يبتعد وهي فيه.. أظنها وقفت تلوح لي بمنديل يطيره الهواء في اتجاهي..

رويدا رويدا كان القارب يصغر.. وصوت المجدافين..يخفت.. والضباب الرقيق يلفه.. يحجبه.. أو يحجب بصري.. لم أعد أميز بعض الخطوط المبهمة للقارب.. وقد أوشك على الدنو من تلك الغواصة.. أو الطبق الطائر.. الجاثم على صفحة المياه.. في انتظاره.." [2].

مع هذه النهاية للقصة يلفظ الخيال أنفاسه الأخيرة في النص اللغوي، ولكنه يظل بروحه في مخيلة القارئ متجاوزا النص كله إلى عالم التأمل والتأويل. لقد قطعت اللغة

(1) Abrams, M.,H.: A Glossary of Literary Terms. New York (1981) p.63.
(٢) مندوبة فوق العادة ــ مجموعة "رقم ٤ يأمركم": ص ٣٥٠ ــ ٣٥١.

التصويرية في المشهد السابق طريقها إلى النهاية عبر أفعال الحركة، ورسم الهيئة الجسمية، والتردد بين الظهور والاختفاء أو القرب والبعد، ونقل تعبيرات الوجوه والعيون والإيماءات والتلويحات وغيرها. من ناحية أخرى، وثقت اللغة التصويرية في ذلك المشهد صلتها بالإيقاع البطيء عبر مؤثرات فونولوجية وأدائية وتركيبية: وفرة الطليقات، وتبطيء الإيقاع بمؤشر كتابي هو الفصل بين الموصولات بالنقطتين ("كانت تسوق نفسها" بإرادتها.. إلى ما يسحق قلبها")، وهو إيقاع بطيء يستبقي المشهد المصوَّر في ذلك المقام السردي؛ مقام الألم المرير الذي اعتصر قلب المحبَّيْن، عبد العزيز من كوكب الأرض وعبير من كوكب آخر، كأنما أراد الكاتب أن تحمل قصته نبوءة بلقاء بين الكواكب والعلاقات بين أجناس مختلفة وقد ألفت بينهم المشاعر والمصالح في آن معا.

كذلك الحال مع الاستهلال . لننظر إلى استهلال قصة "وجهان لقصة واحدة" من مجموعة "رقم٤ يأمركم":

"جميل هذا الصمت العميق.. المطبق.. الذي يندفعون من خلاله.. شاعرية هذه الظلمة المحيطة بهم.. الإردوازية.. المكسورة حدتها ببثرات النجوم.. ملايين النجوم.. ملايين المجرات كنُدف القطن النقية.. تضم ملايين الأجرام المضيئة.. اللامعة.. أو الخابية.. بعضها مضيء بذاته.. والبعض يسرق الضياء من جاره المتفجر بالطاقة" (١).

لقد أُشبعت التفاصيل تفصيلا دائرة حول مكون الزمان. لم يعبر الكاتب عن مكون الزمان بمنطوق مباشر، بل عبّر عنه بصورة تعاضدت فيها العناصر. وعلى المستوى الفونولوجي سمح الفصل العمدي بين الموصولات بمطل الطليقات وإطالة مدة الاستغراق الزمني للوقفة الفاصلة بين الكلمتين عند القراءة، وهو ما ينتج عنه بالتبعية بطء الإيقاع. فصل لفظ "المطبق" عن "العميق" قبله، كما فصل لفظ "المضيئة" عن "اللامعة" فصلا مكتسبا من سياق يسعى فيه الكاتب إلى الاستغراق في التصوير. ويمكننا هنا القول بأن

---

(١) وجهان لقصة واحدة ـــ مجموعة "رقم ٤ يأمركم": ص٣٠٥.

مثل هذه المزاوجة بين الصورة والإيقاع البطيء مما يؤدي إلى اندماج الوصف في السرد اندماجا قويا لا نكاد نرى له مثيلا في غير سرديات الخيال العلمي.

(ج) الخيال العلمي وتكتيك التعديل :

الخيال العلمي هنا هو المتغيّر الرئيس في بناء النص السردي وفهمه. ولاشك أن إنتاج نص سردي مكتوب مطوّل ينتمي إلى نوع أدبي بعينه سوف يدعو الكاتب إلى أن يتخذ له من التكتيكات الجزئية ما يجعله أهلا للانتساب إلى ذلك النوع، سواء في سرد الخيال العلمي ذاته كما رأينا آنفا، أو في إعطاء الصلاحيات المناسبة للخيال العلمي وتطويع مكونات القص المختلفة وتعديلها لما يوافق مركزيته. نرى هنا أن الخيال العلمي يأخذ النص السردي معه إلى طبيعته الخاصة، من حيث هو خيال ومن حيث هو خيال علمي؛ أي إلى عالم تكتسب فيه مكونات القص منطقا آخر وأسلوبا آخر ووظائف أخرى. من ثم يمكن لنا أن نجعل عملية التعديل أو التكييف Modifying على هذا النحو نوعا من الربط الاستراتيجي بين المتغير الرئيس في صناعة النص السردي من نوع الخيال العلمي وبين سائر المتغيرات الأخرى في سياق النص. من ذلك مثلا ما يأتي:

١ـ التشخيص : يظهر أثر الخيال العلمي في تعديل التشخيص. إذا نظرنا مثلا إلى القصص التي تحكي نزول كائنات من الفضاء إلى الأرض أو صعود أناس من كوكب الأرض إلى كواكب أخرى، لرأينا توجه التشخيص إلى جوانب بعينها من الشخصية؛ مثل النشاطات العلمية، والشغف بالاكتشافات الجديدة، والرغبة في اكتشاف عوالم مجهولة ونحوها. مثل هذه الجوانب الأولية تبنى عليها الحبكة ويمتد سردها أشواطا بعيدة من الحكاية الكلية حتى تبلغ الحكاية عقدتها مع أمر ما. في قصة "مندوبة فوق العادة" التي أشرنا إليها آنفا يصور الكاتب "عبد العزيز" في صومعته الواقعة في بقعة نائية من آخر شاطئ الدخيلة في أقصى الطرف الجنوبي الغربي لمدينة الإسكندرية. وعبد العزيز هنا باحث في الطب والكيمياء العضوية والحيوية. وقد وقع بينه وبين عبير ـ على نحو ما أشرنا ـ حب متبادل. كانت عبير العضو رقم ٩ من مجموعة زملائها البالغ عددهم ٢٤ ملاحا هم طاقم السفينة الكونية "النجم الفضي". وبعد تطور للأحداث تخبره "عبير" بأن كارثة كادت أن تودي بهم لولا تلك المقالة التي نشرتها عن أبحاث

عبد العزيز الطبية، وأنها تجشمت عناء تلك الرحلة لتحصل على قدر من مصل اكتشفه عبد العزيز من أجل علاج زوجها ومن أجل أربعة آخرين من أبناء جنسها. هكذا ينهض الخيال العلمي بتكييف التشخيص وتعديله لطبيعته الخاصة بوصفه الوجه الآخر للواقعية. لقد اقتصر على الجانب الأهم من الشخصية. كل من "عبد العزيز" المخلوق البشري و"عبير" المخلوق غير البشري مشغول بالعلم والاكتشافات النافعة في مجال الطب، كأنما صار الشغف بتلك الاكتشافات الهم المشترك بين الكائنات المختلفة، وهو نوع من تمجيد مثل هذا النمط من العلم.

٢ ـ الفضاء : وكذلك يقوم الخيال العلمي بتكييف الفضاء الرئيس بالقصة؛ وهو بيت عبد العزيز ذو الأسماء المختلفة، ويصبح الاستغراق البالغ في تصويره بعامة، وفي تعيين موقعه الجغرافي الخاص من الفضاء المحيط بخاصة، يصبح تقنية سردية فعالة في استنباط سمات تشخيصية بعينها مرتبطة بالتفاني والشغف بالعلم لدى قاطن المكان. يقول الكاتب على لسان عبد العزيز راوي القصة وبطلها:

"اعتادوا أن يطلقوا على بيتي مجازا اسم الجزيرة.. وبعضهم كان يصر على تسميته بالسفينة.. أما أنا فلكوني واقعيا.. جادا.. فقد اكتفيت بأن أحدد معالمه بالكوخ.. في حين كانت هي تصفه بشفتيها الرقيقتين وبالبسمة الوردية لا تفارق وجهها.. بأنه الصومعة.. الصومعة الفريدة في هدوئها وشاعريتها.. تسميتها هي الأقرب إلى الواقع.. فبيتي لا يزيد في تكوينه عن حجرتين ومطبخ للمياه في أسفل تعلوهم حجرة يتيمة.. رحبة في شكلها المثمّن.. وما يحيطها من شرفات هي في الواقع شرفة واحدة تلف مع الوجهات الأربع وإن اتسعت غربا حيث البحر يصخب تحتها ومع امتداد البصر إلى الأفق البعيد.

صومعتي أو كوخي يقع في بقعة نائية.. موحشة.. من آخر شاطئ الدخيلة في أقصى الطرف الجنوبي الغربي لمدينة الإسكندرية.. وأنا وجدت فيه (في هذا المكان) ملاذا نموذجيا في عزلته وهدوئه مما يهيئ لي الجو المناسب لتأملاتي ولمزاولة أبحاثي في الطب والكيمياء العضوية والحيوية.. والدتي جعلت الحجرتين السفليتين

إحداهما لنومي والثانية لنومها.. وجعلت مكانا لجلوسنا الفسحة المربعة بين الحجرتين.. في حين كنا نتناول طعامنا في المطبخ الذي هيأت من أحد أركانه فرنا لشيّ السمك على الطريقة الإسكندرانية التي تجيدها..

أما الحجرة العليا.. والتي كانت قبلا تضم أبويّ .. فقد حوّلتها أنا في حدود إمكانياتي المادية إلى معمل يزخر بالعديد من الكئوس والمعوجات وأجهزة الخلط والتسخين.. كما ضمت ميكروسكوبا وهاونا وميزانا حساسا ومدوكا.. وغلاية كهربائية.. وجهاز أشعة.. إلى جانب ما تمتلئ به الأرفف والدواليب من قوارير وعلب وزجاجات ملئت بأنواع متباينة من السوائل والأحماض والمساحيق والأعشاب ومختلف المواد الكيميائية.. إلى جانب أدوات مزجها وخلطها وقياس تفاعلاتها..

كان أقرب مسكن لكوخنا بيت المقاول أبو درويش.. وهو مبني على غرار كوخنا بالطوب الأحمر وإن كبر عنه في الحجم وعدد الحجرات.. وكان يبعد عن الكوخ قرابة الكيلومتر شمالا: تتلوه عدة دور متناثرة تكون بقية منطقة الدخيلة بشاطئها المعروف..

في حين لم يكن هناك ما يرى على امتداد البصر جنوبا سوى تلك الملاحة وتلالها البيضاء تقع على بعد أربعة كيلومترات أو خمسة .. وكان هناك أيضا البحر غربا.. ثم أرض ملحية جرداء تصل إلى امتداد بحيرة مريوط شرقا..

هذا هو كوخي .. وهذه هي البقعة القصيّة المنعزلة التي كان ولا يزال يقبع فيها منذ أنشأه أبي عليها.." [1].

في الاستهلال الفضائي السابق نلحظ عددا من الاعتبارات:

(أولها) أوقف الكاتب مجرى محكيه إيقافا تاما وطفا الوصف الفضائي المفصل على سطح الأحداث ولم يسمح لنا بمعرفة شيء منها إلا بعد حوالي صفحتين اثنتين كان الاستغراق في وصف بيت الراوي فيهما اسما وتكوينا وموقعا هو المهيمن على اهتمامات الراوي الشخصية.

(١) مندوبة فوق العادة: ص٣٣٧ ــ ٣٣٨ .

و(ثانيها) أن الاستغراق في الإشارة إلى أسماء مختلفة لمكان واحد يمكن تأويله بأنه إشارة إلى الانتماء الطاغي أو المطلق إلى جغرافيته وسماته الخاصة التي وقعت من نفس راوي القصة وبطلها عبد العزيز موقعا مميزا، وأن إيثاره اسم "الصومعة" لبيته على سائر الأسماء كالجزيرة والسفينة والكوخ، فيه إشارة إلى العلاقة الخاصة في الثقافة العربية بين الصومعة والعلم الذي يعد عبد العزيز واحدا من أهله المتفانين.

و(ثالثها) أن دوران الوصف على الصومعة في هدوئها وشاعريتها وانعزالها في بقعة نائية على شاطئ البحر يمكن أن ينقل إلينا أجواء من الغرابة والأسطورية تنمو فيها توقعات القارئ وتخيلاته لما يمكن أن تمضي إليه حركة السرد وطبيعة هذه الحركة.

و(رابعها) أن ظهور الفضاء الحميم وهو بيت عبد العزيز مغلقا في ذاته مفتوحا على غيره من بيوت وشاطئ ممتد، يحقق تناسبا بين طبيعة الفضاء وطبيعة الشخصية المحورية عبد العزيز الذي أنفق وقته وحياته للعلم. ويعني هذا بالضرورة أن الفضاء والشخصية في تفاعل دائم داخل النص وأن أحدهما يكتمل بالآخر ويستمد منه شيئا من معناه.

(د) الخيال العلمي والمقالية :

تبنى البنية الإخبارية في المقال غالبا على التوصيل المباشر. ولاشك أن التأثر والتأثير بين الأنواع الأدبية المختلفة من الظواهر المعروفة. شعرية الأقصوصة وسردية المقال ودرامية الشعر شواهد حقيقية على تبادل الأنواع الأدبية فيما بينها شيئا من خصائصها الفنية وموقفياتها الاتصالية. حينما نتحدث عن المقالية في نص سردي أصيل، فإنما نتحدث ـ في المقام الأول ـ عن سمة لغوية موقفية اتصالية، أظهرت بعض النماذج القصصية عند نهاد شريف أن سرديات الخيال العلمي قد جعلت من المقالية تكتيكا سرديا فعالا. من ناحية أخرى، أظهرت نماذجه القصصية التي اعتمدت ذلك التكتيك أن للمقالية حالتين اثنتين:

(إحداهما) المقالية المباشرة أو الصريحة.

و(الأخرى) المقالية غير المباشرة أو الضمنية.

والمقالية مباشرة إذا توقف مجرى السرد لعلة مقامية توجب نقل معلومات بعينها نقلا مباشرا موثقا بوجه من الوجوه في هيئة مقالية. أما المقالية غير المباشرة أو الضمنية، فهي تحول الحوار من جانب أحد المشتركين فيه أو كليهما إلى عرض مباشر لجملة من المعلومات على نحو يطول معه ذلك الحوار حتى يبلغ من حيث الكم مبلغ المقال.

كان بعض النقاد قد وجهوا سهامهم إلى كتاب الخيال العلمي؛ لأن كثيرا من أعمالهم تتسم بتقريرية مباشرة تقترب بالعمل (الروائي أو القصصي) من المقال، وأننا نجد بعض الصفحات تنحدر إلى فجاجة الخطب وبلادة التقارير؛ مما يحرم هذه الصفحات من صفة العمل الأدبي[1]. بيد أن هذه المسألة أراها بحاجة إلى إعادة نظر. حينما أنقل إلى فن نثري شيئا من خواص الشعر أو شيئا من بناء شعري قائم بذاته، فأغلب الظن أن علة ذلك هي أن في الشعر ما يتيح لي نقل تأثير ما بأدوات الشعر في موقف يبدو شعريا. وحينما أنقل إلى فن نثري كالقصة القصيرة فنا آخر نقلا مباشرا كالمقال، أو سمة أولية من ذلك الفن كالإخبار المباشر مضمنا في المتن السردي أو الحوار، فإنما ذلك لأن مقام القص يجعل من المقال أو المقالية تكتيكا يناسب الموقف الاتصالي النصي الداخلي. المقالية في ذاتها ليست عيبا، وإنما العيب في ألا تلعب في النص السردي دورا ضروريا.

ومهما يكن من أمر، فإننا نرى من أشكال المقالية المباشرة في قصص نهاد شريف: البيانات والنداءات، والمدونات اليومية والتقارير. يرتبط النوعان الأولان سياقيا بالشفرة المنطوقة، ويرتبط النوعان الأخيران بالشفرة المكتوبة. تصبح كفاءة الكاتب الأدبية الاتصالية في أن يوفر لتلك الأشكال الأربعة أمرين مهمين:

(أولهما) تهيئة الموقف الاتصالي المناسب للشكل المختار داخل النص.

و(الآخر) تهيئة السمات اللغوية والموضوعية التي تميز بين شكل وآخر؛ كأن تتميز النداءات والبيانات بحضور طرف آخر في الاتصال وتوقع رد فعله على ما يقال، والمواءمة بين طبقة الصوت والنغمة وسرعة الأداء ونحوها من الظواهر الفونولوجية ذات

(١) انظر مثلا : عطية ، نعيم: أدب الخيال العلمي. مقال منشور في مجلة الفيصل. العدد ٤١: ص٥٧.

الأثر الفعال في إنجاز النداء أو البيان على نحو أو آخر وفقا لمقامه. وأما المدونات اليومية والتقارير، فهي من أشكال الشفرة المكتوبة التي تعرف بقوالبها وتراكيبها وسماتها الأسلوبية ووظائفها الخاصة.

في قصة "لكي يختفي الجراد" من مجموعة "رقم ٤ يأمركم" يتخيل الكاتب قائد الجماعة الإسرائيلية التي هاجمت جموع الأهالي في إحدى القرى المحاصرة وقد راح يلقي بين تلك الجموع بيانا أشبه شيء بالخطبة الحماسية، يقلل من شأنهم واستلاب عقولهم بخرافة تاريخهم ويعلي من شأن شعبه، وأنه ـ في زعمه ـ شعب الله المختار، وأنهم متفوقون عسكريا ونحو ذلك. جاء البيان هنا في سياق حواري؛ أي في هيئة المقالية الضمنية، ولم يكن مطولا، فبدا مقبولا ومبررا بوظيفته في الإعلان عن قوة العدو العسكرية؛ القوة التي أعمته عن قيم الحق والعدل والسلام وأظهرته بزهوه ومغالطاته بين جموع الأهالي الأبرياء. البيان هنا إذن جزء من مبادلة حوارية بين القائد وجنوده، وقد روعيت فيه بعض ملامح الشفرة المنطوقة، كترديد الشعارات، وتقطيع العبارات، وتقوية القوة الإنجازية للمنطوقات بوسائل تركيبية مختلفة أدوات وأساليب. لقد لعب البيان هنا دوره في تشخيص المتكلم وفي تطوير البنية الموضوعية للقص، وكانت التقريرية فيه قطعا بالمعاني المباشرة. وفيما يأتي هذا المقطع منه:

"ـ ... إننا الشعب المختار .. الذي يؤمن بعقيدة واحدة ومبدأ واحد وأمة واحدة تسود العالم تحت حكمنا.. ومن خرج عن تعاليمنا ليس منا.. ويجب أن يقضى عليه.. وأنتم في هذه اللحظة هؤلاء الحمقى المارقون.. المسلوبة عقولهم بخرافة تاريخكم وأصل وجودكم.. ها نحن قد جئنا لنحرركم.. لنمنحكم الفرصة الوحيدة الباقية لكم لتعودوا إلى حظيرتنا فتجنوا البقاء.. وسيتولى تقويمكم الشعاع المقدس باعث الوجود الجديد.. وباعث الكيان الأمثل لأبدانكم والفكر الأطهر لعقولكم.. إننا نستطيع اليوم أن نؤكد لكم أننا.. الشعب المختار.. على مدى خطوات قليلة من هدفنا العظيم.. ولم تبق إلا مسافة قصيرة حتى تتم الأفعى الرمزية ـ شعار شعبنا ـ دورتها.. وحينما تغلق الدائرة ستكون كافة بلادكم ومدنكم وقراكم محصورة داخلها بأغلال لا تنكسر" [1].

---

(١) لكي يختفي الجراد ـــ مجموعة "رقم ٤ يأمركم": ص٢٥١.

وفي قصة "رقم ٤ يأمركم" تخيل الكاتب انشقاق السماء عن صوت غامض قادم من كوكب المريخ إلى كوكب الأرض، أطلق عليه اسم "بيان إلى مخلوقات الأرض" ، وفيما يأتي هذا المقتطف منه:

" يا سكان الأرض.. الكوكب المعروف لدينا بالرقم ٣.. بحسب قربه من أمه النيران المتأججة وتسمونها الشمس.. يا سكان كوكب الأرض.. يا من تطلقون على أنفسكم البشر.. يا مخلوقات الطين المتسيّدة ثرى اليابسة على كوكبكم القريب منا.. إنا نحن موجهي البيان جيرانكم سكان كوكب المريخ أو التالي بعدكم في أوقات حسابنا.. ما كان الوقت ليحين بعد لقيام أي نوع من الاتصال بين كوكبنا ـ لوجود هوة ضخمة بين حضارتنا المتقدمة وبين ما ترسفون فيه من تخلف فكري وتناحر عقائدي الأمر الذي نراقبه بوسائلنا التي تجهلونها ـ للتنقل عبر الكون بسرعة تقارب سرعة الضوء.. وبمعاييرنا العلمية الدقيقة.. وكأننا نعيش بين ظهرانيكم.. منذ ما قبل نشأة تقويمكم الميلادي بزمان ضارب في القدم.. ولم يكن هناك ما يثير فضولنا في مجال تقدمكم الحضاري البطيء والذي اتسم بالأنانية واستغلال بحوث العلم وتطبيقاته على بدائيتها فيما يضر بجنسكم البشري أكثر مما يفيده .." [(1)].

استخدم الكاتب مثل ذلك البيان لما يستخدم له البيان عادة من توضيح أمر أو طلب فعل شيء. ومن ثم، يمكن القول بأن الكاتب جعل من "أوضح" و"أطلب"، جعل منهما ـ تداوليا ـ الفعلين الأدائيين الضمنيين اللذين بنيت عليهما البنية الدلالية الشاملة للبيان. راعى الكاتب في ذلك البيان كثيرا من ملامح البيان اللغوية العامة؛ فتأمين الاتصال بتكرير أسلوب النداء يعني افتراضه وجود الطرف الآخر في الاتصال، وكذلك تعريف المتكلم بنفسه إلى الشريك في الاتصال: "إنا نحن موجهي البيان جيرانكم سكان كوكب المريخ.." ونحو ذلك. من ناحية أخرى، وقع البيان في القصة وقد لعب دورا رئيسا في المضمون. لقد كان ذلك البيان من كوكب المريخ إلى كوكب الأرض هو الحدث الرئيس في القصة، وكان السرد فيها تعليقا موسعا لنقل ردود أفعال الدول المختلفة

(١) "رقم ٤ يأمركم": ص٢٦٤ ــ ٢٦٥.

ووكالات الأنباء عليه تأييدا ورفضا. نقل البيان كذلك وجهة النظر على نحو انتقادي لاذع لمن أسماهم الكاتب "مخلوقات الطين المتسيدة" من كوكب الأرض. ولولا احتيال الكاتب لهذا البيان بتقطيعه والخروج منه ثم الدخول إليه في إطار القص، لكان مقالا خالصا.

أما المدونات اليومية والتقارير، فهي عادة نصوص مكتوبة. تستهدف المدونة الاحتفاظ لصاحبها بمعلومات مهمة عن شيء ما غير شخصي. ويستهدف التقرير حصر معلومات وتقديمها للآخرين. من ثم يمكن القول بأن المدونات اليومية والتقارير التي تتسع لها أحيانا سرديات الخيال العلمي هي الأقرب إلى السمات العامة للعلم في نزاهته وتجرده وتوجهه نحو المعطيات الموضوعية.

في قصة "حادث غريب" من مجموعة "رقم ٤ يأمركم" تدور حركة السرد حول حادث غير طبيعي مفاجئ في قاعدة مصرية نائية لأرصاد الفضاء حدده بلاغ رسمي بأنه لم يزد عن انفجار محتويات معمل للمكثفات المستخدمة في مراقبة الأقمار الصناعية أثناء تجربة عملية كانت تجرى فيه، وأن أحدا لم يقتل. ولكن الراوي يفيد بأن السلطات أخفت خبر مقتل عالم الإلكترونيات سميح الفاضلي. هنا يدخل إلى السرد نص مدونة لإخصائي الإرسال الإلكتروني زاهر زيادة زميل سميح، فيكشف عن حقيقة مقتله وملابساته وأن سميحا أخطأ لما سمح لنفسه بالتراسل السري مع كوكب دخيل، فخرق بذلك اتفاقية دولية بتحريم التراسل الفردي عبر الفضاء، وكان مقتله وانفجار القاعدة إنذارا من سكان ذلك الكوكب بقذيفة هائلة. هكذا يدخل نص المدونة في تفاعل معلوماتي مع سياق السرد، لاسيما أن مصدره معلومات ميدانية حقيقية مهمة يستكمل بها السرد موضوعه حتى النهاية. رغبة الراوي إذن في تحقيق المصداقية والموضوعية لقصته داخل النص السردي هما الدافعان الرئيسان إلى إفساح المجال في ذلك النص لما ليس منه. بيد أن ما بدت فيه معظم المدونات والتقارير في قصص نهاد شريف القصيرة من المجموعتين المذكورتين من طول نسبي سوف يعوق بالضرورة تدفق الحكاية المتصل.

***

الفصل الخامس

الفضاءات والشفرات

« قراءة في رواية " حضرة المحترم " لنجيب محفوظ »

١- توطئة :

يمكن القول بأن الإنسان كائن فضائي، يغير الفضاء ويتغير به، يغزوه ويجعل له مغزى. وما يقوله إ.رلف E.Relph عن علاقة الإنسان بالمكان نراه صائبا. يقول رلف: "لكي تكون إنسانا ينبغي لك أن تحيا في عالم مليء بأماكن ذات مغزى. ولكي تكون إنسانا ينبغي لك أن تملك مكانك وأن تعرفه" [1]. أوثر الفضاء على المكان. لعل ذلك يرجع إلى إيحاء الفضاء بالحركة والاتساع واحتماله لأبعاد اجتماعية ورمزية. يتسع الفضاء أو يضيق، ينفتح أو ينغلق، يكون واقعيا أو تخيليا، ولكنه – في جميع الحالات – رمزي اجتماعي وظيفي. تبدو رمزية الفضاء في أن خواصه الهندسية والجغرافية ليست مقصودة لذاتها، ولكنها تكتسب داخل الخطاب الروائي دلالات رمزية خاصة. والفضاء اجتماعي؛ لأنه يقوم بتأطير مجرى الأحداث والتفاعلات بين الشخصيات. والفضاء وظيفي؛ لأنه دائم الاتصال بعمليات التشخيص والتبئير الروائيين. وقد يقال بأن مكان الشيء قد يزول ولكن فضاءه لا يزول، وأن الشخصية قد تحتل دائما فضاء ولكنها لا تحتل دائما المكان نفسه.

تعاورت اتجاهات نقدية معاصرة وعلوم إنسانية مختلفة الفضاء بالدراسة المعمقة. عنيت البروكسيما (التقريبية) والأنثروبولوجيا الثقافية والجغرافيا الثقافية ودراسات الثقافات الحضرية، عنيت جميعا بتحليل الفضاء من زوايا اجتماعية وحضارية. وشغلت النظرية النقدية المعاصرة في الاتجاهات السيميائية والظاهراتية والشعرية بدور الفضاء في السرد الروائي؛ مما كان له الأثر في تجديد البحث في فكرة الزمنية الأصيلة في الرواية. صنفت الشعرية الفنون إلى فنون زمنية وفنون فضائية. نرى ذلك مثلا عند جوزيف كيستنر Joseph Kestner أحد أبرز المنظرين لشعرية الفضاء الروائي. انطلق كيستنر من هذه الفكرة المحورية: انقسام الفنون إلى فنون زمنية كالرواية والموسيقى (وهي فنون مؤسسة على التتابع المحايث واللاعكسية) وفنون فضائية كالرسم والنحت والفن المعماري (وهي فنون مؤسسة على الآنية والعكسية على نحو محايث). نشأ عن تلك الفكرة المحورية عنده مفهومان رئيسان هما: مفهوم "الإيهام الفضائي الثانوي" وهو

(1) Relph, E.Place and Placelessness. Pion. London, (1976) P.1.

وليد فكرة استخدام الفنون الزمنية للخصائص الفضائية كالآنية بهدف تحقيقها وتوسيعها وتطويرها. أما المفهوم الآخر فهو "الإيهام الزمني الثانوي" وهو وليد استخدام العنصر الزمني في الفنون الفضائية كالتتابع[1].

لقد برهن كيستنر على أن مقولة "الرواية فن زمني" مقولة ناقصة على رغم شيوعها بين كثير من النقاد المعاصرين مثل تزفيتان تودوروف T.Todorov الذي نعت الرواية بأنها نص ذو انتشار زمني[2]. الزمن ليس كل شيء. وزمنية وسيط الرواية – وهو اللغة – لا تفي بالغرض. فضلا عن تأسيس تقنية الوصف على الفضاء في المقام الأكبر، فإننا نرى الفضاء متضمنا في المحكي على حد قول ميشيل رايمون[3]. ومهما بلغت الجملة من البساطة، كأن تكون على منوال "يفر بيير" فإنها تتضمن فضاء هو ههنا فضاء فرار بيير[4].

هذه النظرة إلى قصور زمنية الوسيط اللغوي للرواية عن الوفاء بالغرض تدعمها مقولات نقدية أخرى. يمكن أن نشير هنا إلى مقولة جيرار جينيت G.Genette عن ميل اللغة إلى تفضيء ذاتها، حتى يصبح الفضاء في ذاته لغة يتكلم اللغة ويكتبها[5] أو مقولته عن "الزمن الكاذب"؛ فزمن الحكاية المكتوبة زمن كاذب من حيث إنه يقوم اختباريا عند القارئ على فضاء من النص لا تستطيع إلا القراءة أن تحوله (أن تعيد تحويله) إلى مدة [6].

وأذكر هنا أيضا مقولة كيستنر عن معمارية المجازات البلاغية والكلمات والجمل والفقرات والفصول في أي رواية، تلك المعمارية التي تنزع نحو تسييج فضائي[7].

(١) كيستنر جوزيف: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (٢٠٠٣) ص ١٣ وما بعدها.

(٢) تودوروف، تزفيتان: النص، مقال في: العلاماتية وعلم النص. إعداد وترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت ط١ (٢٠٠٤م) ص ص ١٠٩-١١٨ ص ١١٣.

(٣) رايمون، ميشيل: التعبير عن الفضاء، مقال في: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ط ١ (٢٠٠٢م) ص ص ٤٣-٦٩ ص ٦٣.

(٤) المرجع السابق ص ٦٣.

(٥) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ١٦.

(٦) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية.ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي ـــ الدار البيضاء ـــ بيروت، ط١(٢٠٠٠م) ص ٢٥.

(٧) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٢٩.

وأذكر هنا أخيرا مقولة هرمان مالينوفسكي عن ثنائية الزمن – الفضاء، وهي ثنائية مبنية على علاقة تكاملية بين طرفيها؛ فالفضاء والزمن – في رأيه – محكوم عليهما بالتلاشي إذا نظرنا إلى أحدهما منعزلا عن الآخر، وذلك أنه لا يمكن ملاحظة الفضاء إلا في الزمن، ولا ملاحظة الزمن إلا في الفضاء. نظرية الزمن – الفضاء عند مالينوفسكي هي إذن نظرية تنكر الوجود المطلق لكل من الفضاء والزمن[1].

تريد وجهات النظر السابقة أن تؤكد فكرة "الزمكانية". الزمان والمكان مكوِّنان رئيسان في النص الروائي. عبر "متى" التي تسمى الزمان و"أين" التي تسمى المكان يبث الروائي رسالته السردية عادة. هذه البنية المزدوجة المسماة "الزمكانية" هي إذن البنية الأساسية التي ينهض عليها إبداع الرواية. يحرص الروائي – كما يقول ج. ب. جولدنستين – على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطارا زمكانيا، وذلك أن الروائي أكثر تنبُّهًا إلى العلاقات التي توجد بين الشخوص التي يبدعها والعالم الروائي الذي يحيط بهم؛ فهو يقيم الديكور الذي يتحرك أبطاله داخله؛ لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جيدة[2].

في دراسات غير قليلة أُهمل الفضاء حتى غُيِّب دوره، وفي دراسات أخرى بُولغ في دوره حتى صار الفضاء مرادفا للرواية ذاتها. دور الفضاء في ذاته من ناحية، ودوره في علاقاته بمكونات العملية السردية من ناحية أخرى، يجعل من المؤكد القول بأن أية دراسة في مجال السرد تغفل الفضاء لن تقدم إلا حقيقة منقوصة. وعلى رغم ما أنجزه النقد العربي المعاصر حتى الآن من دراسات تطبيقية في السرديات، فإن تساؤلات عدة عن الفضاء في الرواية العربية في ضوء علوم السرد والشعرية والسيميائية ونظريات التأويل والجغرافيا الثقافية ما زالت بحاجة إلى مزيد من العناية. من هذه التساؤلات مثلا: ما خصوصية العلاقة بين المكان والرواية المعنية في المقام الأول بالتشخيص؟ وكيف يقيد المكان باقتصاد المشهد واقتصاد المحكي بوجه عام؟ وكيف تنعكس الجغرافيا الروائية على فهم مقصدية النص وتأويل إعلاميته؟ وما العلاقة بين فضاءات الأجناس السردية المختلفة كالرواية والقصة والأقصوصة والمقال السردي ؟ وإلى أي مدى

---

(١) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٢٩.

(٢) جولدلستين، ج، ب: الفضاء الروائي، مقال في كتاب الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ص ١٩-٤٢ص ١٩.

يختلف فضاء أحد هذه الأجناس عن فضاءات الأجناس الأخرى؟ وكيف ينتج التأثر والتأثير بين إيقاع الفضاء وإيقاع الرواية بعامة وبين المنظور أو وجهة النظر؟ وإلى أي مدى تبرهن الرواية العربية على مصداقية بعض المقولات الفضائية؛ مثل مقولة رولان بورنوف بأن الفضاء داخل الرواية هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة؟ لقد لاحظ نقاد الحداثة أن الأدب الحديث يتحرك باتجاه الشكل الفضائي، فإلى أي مدى يمكن القول بتطور ما يمكن أن نسميه "الحساسية الفضائية" في الرواية العربية المعاصرة، من القطعة الوصفية ذات الوظيفة التزيينية الخالصة إلى القطعة الوصفية الفضائية التي تعكس علاقة الشخصية الروائية بمحيطها الاجتماعي؟ وما طبيعة العلاقة بين الثقافة وعناصر الفضاء من أشكال وأبعاد وألوان وأصوات؟ وإلى أي مدى يمكن القول بأن لكل ثقافة ميلاً خاصًا إلى أشكال فضائية خاصة؟ وهل هناك علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين الثقافة والأفضية من حيث انفتاحها وانغلاقها؟ بل هل يمكن القول بوجود علاقة بين الثقافة وتغير الرواية العربية — من حيث هي إحدى تجليات الثقافة الأدبية — بالفضاءات الدافئة والمطمئنة أو الحامية والضاغطة ونحوها؟ لقد نظرت الجغرافيا الثقافية إلى كيفية انتشار الثقافات في الفضاء وإلى كيفية فهم هذه الثقافات للفضاء. الرواية جغرافية في صلب طبيعتها من وجهة نظر الجغرافيا الثقافية؛ وذلك أنها تتكون من المواقع وخلفيات مكانية وزمانية وميادين الصراع والحدود ووجهات النظر[1]. فإلى أي مدى يمكن توسيع إمكانيات تحليل الفضاء الروائي في ضوء معطيات الجغرافيا الثقافية، وإلى أي مدى يمكن أن تقدم النصوص الروائية المتميزة فضائيا للجغرافيا الثقافية ما لا يقدمه غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى؟ أليس للشكل الفضائي علاقة بالجنس، حتى يمكن القول بفضاءات ذكورية وأخرى أنثوية، وحتى يمكن القول بوجود علاقة بين ما نلاحظه من تميز فضاء الرواية العربية النسوية منذ مطلع القرن الواحد والعشرين ببصمة إيكولوجية خاصة تستحق الاهتمام؟

مثل هذه التساؤلات معقودة بنواصي الاقتناع بأهمية المنهج النقدي الفضائي في التأويل الأدبي، من حيث إن التأويل في جوهره هو فعالية الفهم التي توفر المعنى.

---

(١) كرانغ، مايك: الجغرافيا الثقافية: أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، ترجمة الدكتور سعيد منتاق ـــ سلسلة عالم المعرفة ـــ الكويت (يوليو ٢٠٠٥) ص ٦٦.

لقد صار من تعريفات النص تعريفه بالفضاء. النص في شعرية الفضاء وحدة فضائية دينامية. وهي دينامية لأن الفضاء بالمفهوم السردي ليس مكانا خالصا؛ أي ليس مكانا بالمعنى الطوبوغرافي المحض، ولكنه — كما أشرنا — مكان رمزي اجتماعي وظيفي يترجم نفسه داخل النص إلى شكل من أشكال الدلالة.

أما تلكم القراءة، فهي مفتوحة على اتجاهات نقدية عدة. ومعلوم أن القراءة تفاعل حر مع النص وعلاقة مباشرة بآليات إنتاجه. نرى تفاصيل هذا المجمل لدى أعلام نظرية القراءة. دعا نورمان هولاند N.Holland دعوته: "ابدأ بالنص". ونادى جوناثان كولر J.Culler بنظرية للقراءة، وبسط ستانلي فيش S.Fish القول في استراتيجيات القراءة، وتساءل روبرت كروسمان R.Krossman: "هل يكوّن القراء المعنى؟" وانتهى جاك دريدا J.Derrida إلى أن "القارئ يكتب النص". وأكد أمبرتو إيكو U.Eco في شعرية الأثر المفتوح أن القارئ لا يستطيع فهم العمل الفني دون أن يعيد اكتشافه بالتعاون مع المؤلف، وأن انفتاح العمل الفني أصبح اليوم بالنسبة إلى المؤلف مبدأ إبداع. ونبه إيمانويل فريس E.Fries وبرنار موراليس B.Moralis إلى أن القراءة عمل فردي، ولكنه عرضة لمحددات جماعية وتاريخية. وجملة القول أن النقد في جوهره قراءة، وأن القراءة في جوهرها حركة جدلية بين النص وقارئه.

تنفتح هذه القراءة لرواية "حضرة المحترم" لنجيب محفوظ والتي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٥م بعد أكثر من ثلاثين رواية ومجموعة قصصية، تنفتح على مفاهيم عدة في شعرية الفضاء الروائي والشعرية البنيوية والسيميائية والجغرافيا الثقافية جميعا؛ وذلك أن مثل هذه الاتجاهات النقدية والعلوم الإنسانية تساعد في مجموعها أكثر من الاقتصار على أحدها في الكشف المناسب عن منطق النص وبلاغته.

٢- فضاءات الرواية :

يعرف قراء نجيب محفوظ أن أهم فضاءاته الروائية هي فضاءات الأحياء الشعبية والحارات والأزقة والمقاهي والملاهي الشعبية والتكايا والزوايا ونحوها من الفضاءات التي حكى من خلالها تاريخ الكفاح الشعبي المصري والروح الشعبية المصرية. وفي رواية "حضرة المحترم" نرى شكلا آخر للفضاء هو في الأساس الفضاء الوظيفي؛ أي فضاء المؤسسة الحكومية وما يرتبط بها من فضاءات أخرى اجتماعية وعاطفية لشخصية

روائية محورية، هي شخصية عثمان بيومي. ولا شك أن هناك ارتباطا بين الفضاء والزمن ونمط الرواية. في نظرية التخييل يعد الزمن وظيفة الرواية الدرامية، على حين يعد الفضاء وظيفة رواية الشخصية. وإذا كان خير تصنيف لرواية "حضرة المحترم" أنها رواية شخصية، فإن تعظيم دور الفضاء فيها كان مبررا وطبيعيا.

من المعروف في شعرية الفضاء الروائي ارتباط الشكل الفضائي بإنتاج المواقف الفلسفية والفنية، أو ما يسمى بـ"المنظور الروائي". كان ذلك مما أشاد به نقاد نجيب محفوظ، خذ مثالا على ذلك قول الدكتور محمد عبد المطلب: "لقد امتلك محفوظ قدرة مدهشة على تحرير الأماكن من قيودها الجغرافية ومن حدودها الفيزيائية، وفتح نوافذها لتنطلق معبآتها من العادات والتقاليد والأحداث والشخوص" [١]. بيد أننا نرى أن تقصي معالم طريق شعريته الفضائية الخاصة ما زال بحاجة إلى جهود الباحثين.

إذا استثنينا نص الفضاء في "حضرة المحترم"، فإن سائر النص الروائي هو النص الشارح لنص الفضاء، كما أن نص الفضاء هو النص الشارح لسائر المكونات السردية لخطاب تلك الرواية.

وفقا لما يسميه جوناثان كولر باسم "عقود السرد Narrative Contracts "، يحكم الرواية عرف رئيس، هو توقع أن يكون القراء قادرين على التعرف على عالم تقوم الرواية بإنتاجه، أو الإشارة إليه، وذلك عبر اتصالهم بالنص[٢]. في رواية "حضرة المحترم" ترتبط المفاهيم التي يقوم الكاتب بتنشيطها في النص، والتي يعول عليها في التعرف على عالم الرواية ومنظور الشخصية المحورية فيها (عثمان بيومي) معا، ترتبط بكيفية صناعة الفضاءات مفردة وتوزيعها في النص من ناحية، وبكيفية إنجاز العلاقات بين تلك الفضاءات المختلفة عن طريق خصائص فضائية وعناصر فضائية وشفرات لغوية خاصة، فيما يمكن تسميته هنا باسم "حوار الفضاءات" من ناحية أخرى. يعني هذا أن قراءة الفضاء في "حضرة المحترم" ينبغي لها أن تتوزع على مستويين:

(أولهما) قراءة الفضاء المفرد من حيث هو موضوع مفرد للسرد يشغل جزءا من نص الرواية؛ كأن يكون فصلا كاملا أو جزءا من فصل.

---

(١) عبد المطلب، محمد: نجيب محفوظ أسطورة مصر في القرن العشرين، مجلة علامات. محرم ١٤٢٥هـ — مارس ٢٠٠٤م المجلد ١٣ ج ٥١ ص ص ١٢٣ — ١٤٥ ص ١٣٤.

(٢) كولر، جوناثان: الشعرية البنوية، ترجمة السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١ (٢٠٠٠م) ص ٢٣٢.

و(الآخر) قراءة ما يجمع بين فضاءات الرواية المختلفة من علاقات دلالية تصنعها الخصائص والعناصر والشفرات (حوار الفضاءات).

(أ) الفضاء المفرد :

موضوع الرواية الرئيس هو سرد الحياة الوظيفية لعثمان بيومي، وما يرتبط بها من ملامح مهمة من حياته الاجتماعية والعاطفية. من ثم يتوقع القارئ أن تتنوع الفضاءات بتنوع تلك المراحل الوظيفية والملامح الاجتماعية والعاطفية في مجرى السرد بالرواية. بناء على ذلك يمكن تصنيف فضاءات "حضرة المحترم" إلى ثلاثة أشكال: الفضاء الوظيفي، والفضاء الاجتماعي، والفضاء العاطفي. أما الفضاء الوظيفي، فهو فضاء رسمي ضاغط مقيد بارد، وهو يرتبط بكل الفضاءات التي ارتادها عثمان في حياته الوظيفية بدءا من لقائه حضرة صاحب السعادة المدير العام بهجت نور في حجرته اللانهائية حتى ترقّيه وانتقاله إلى حجرة مدير الإدارة. وأما الفضاء الاجتماعي فهو فضاء حر دافئ. وهو في المقام الأول فضاء المنزل والحارة التي عاش فيها عثمان، فضلا عن الأماكن الأخرى التي زارها وتنقل بينها مثل منازل الأصدقاء وقبر الوالدين. وأما الفضاء العاطفي، فهو أيضا فضاء حر مليء دافئ، وإن اختلف عن الفضاء الاجتماعي في خصوصية العلاقة الإنسانية بين جنسين. ويقصد بالفضاء العاطفي هنا كل الأماكن التي شهدت أجواء عاطفية خاصة بين عثمان ومن أحبهن من النساء؛ كالحدائق والأماكن الأخرى الخلوية. لكل شكل من هذه الأشكال الفضائية الثلاثة أهميته في سرد جانب من جوانب حياة عثمان رمزا على الطبقة الاجتماعية الفقيرة الكادحة العصامية الطامحة في عنف والمخلصة في قوة من أبناء شعب مصر. بيد أن الفضاء الوظيفي يظل الأهمّ حتى يمكن القول بأن الفضاءين الاجتماعي والعاطفي هما فضاء واحد قصد به تكييف الذات، ذات عثمان مع العالم الخارجي الذي يمثله انتظاره الدائم لدرجة وظيفية أرقى. إنه نوع من مهادنة الداخل في صورة التفكير في الحب والزواج مع الخارج الذي لا تؤمن بحال بوائقه.

من ناحية أخرى، تتفاوت هذه الأشكال الفضائية الثلاثة فيما بينها انفتاحا وانغلاقا من جانب، كما تتذبذب أهميتها في نظر عثمان بين آن وآخر من جانب ثان. يمكن القول بأن الفضاءات الاجتماعية والعاطفية تميل بعامة إلى أن تكون فضاءات

مفتوحة مقارنة بالفضاءات الوظيفية. ولكنها بالأحرى مفتوحة طوبوغرافيا أكثر من كونها مفتوحة في موقف عثمان منها وسلوكه فيها دخولا وخروجا. ولا شك أن انفتاح الفضاء لا يعني إيجابيته، كما أن انغلاقه لا يعني سلبيته. الإيجابية والسلبية أراهما معقودتين بحركة السرد ومقصدية الكاتب. الفضاء الوظيفي المغلق بحيطانه الأربعة يمكن تأويله بانغلاق دائرة الطموح والإبداع على الموظف الحكومي المسيّر بروتين إداري يومي محبط ومجرد للابتكار. والفضاء العاطفي المفتوح طوبوغرافيا بخلائه وحدائقه مغلق بسلوك عثمان فيه؛ فهو لا يملك منه إلا موضع جلوسه مع إحدى صديقاته. لا يستجيب عثمان في هذا الفضاء لطبيعة المكان ولا للقائه بمن التقى بهن إلا في أضيق الحدود؛ وذلك أنه كان دائما أسير مكان آخر، هو حجرة المدير العام. والمكان هنا علامة على المكانة. من هنا كانت متعة اللقاء العاطفي متعة ضائعة على أرض مستقبل وظيفي مجهول!

وعلى رغم أن الرواية الحديثة تميل إلى كبت صوت المؤلف أو إزالته عن طريق تقديم الحدث من خلال وعي الشخصيات أو إسناد مهمة السرد نفسها إليهم، فإن رواية "حضرة المحترم" قد كتبت بأسلوب سرد الراوي العالم بكل شيء، وهو أسلوب يناسب هذا النوع من الروايات التي توسع معرفتنا بالعالم وتعمق فهمنا له. أتاح هذا الأسلوب للكاتب فرصة تنظيم الفضاءات مكانيا ولغويا على النحو الذي أراده لاستراتيجية إنتاج النص. لقد اقتضت هذه الاستراتيجية تغليب جانب الفضاء الوظيفي على سائر الفضاءات أهمية لإنتاج المنظور الروائي وتميزا بشفرة لغوية خاصة. عرض الاستغراق في وصف الفضاء الوظيفي وجهًا من وجوه هذه الأهمية. وُصفت حجرة المدير العام: مسرح اللقاء الأول المهم بين عثمان وبهجت نور الذي أشعل نار الطموح المقدسة في صدره، وُصفت في غير موضع بما فيها وبمن فيها وصفا مفصلا؛ وذلك عن طريق المبالغات، والمجازات الفضائية، والعناصر الفضائية الدالة.

من المألوف أن كل رواية تفترض نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في الفضاء. في رواية "حضرة المحترم" نقطة الانطلاق الزمنية غير مصرح بها، ولكنها مقدرة من سياق السرد. تقدير هذه النقطة أنها صباح يوم ما من أيام العمل الوظيفي الحكومي. وهذه النقطة نراها هنا مدمجة في فضاء حجرة المدير العام لمؤسسة حكوميةٍ ما يصوره

المشهد الاستهلالي للرواية في صورة تعارف خاطف زمنيًا ممتد وصفيًا بين المدير العام بهجت نور والموظف المستجد عثمان بيومي.

من المعروف أن الأسلوب المشهدي يعني في الوقت ذاته العرض والرؤية "مع" السارد، حيث يكون السارد مساويًا للشخصية الروائية. وينبغي لنا هنا ملاحظة أن هذا الاستهلال الفضائي للرواية يسعى من البداية إلى تبطيء إيقاع السرد Ralentissement وهاك المشهد الاستهلالي للرواية وللفصل الأول بالطبع: "انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لا نهائية. تراءت دنيا من المعاني والمثيرات لا مكانا محدودا منطويا في شتى التفاصيل. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم. لذلك اشتعل وجدانه وغرق في انبهار سحري. فقد أول ما فقده تركيزه. نسي ما تاقت النفس لرؤيته، الأرض والجدران والسقف. حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم... وتلبية لإغراء لا يقاوم خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحليا بكل ما يملك من خشوع.

وكان حمزة السويفي مدير الإدارة يتقدم الموكب الصغير فقال مخاطبا المدير العام:

ـ هؤلاء هم الموظفون الجدد يا صاحب السعادة..

مرّ ضوء عينيه على الوجوه، وعلى وجهه ضمنا، فجال بخاطره أنه دخل تاريخ الحكومة، وأنه يحظى بالمثول في الحضرة... تكلم صاحب السعادة. تكلم بصوت بطيء وهادئ ومنخفض، فلم يكشف عن شيء يذكر من جوهره... سمع الهمهمة مرة أخرى. سمع صوت القدر. ولأول مرة شعر بأن ثمة زرقة تخضب الجو، وأن رائحة طيبة غريبة تجول في المكان... والحق أنه ارتفع وارتفع حتى غاص رأسه في السحاب، وثمل لدرجة العربدة الوحشية وهو يغادر المكان قرأ في سره آية الكرسي" (ص٥ ـ ٦). في ذلك المشهد الاستهلالي للرواية وصفت حجرة المدير العام: فضاء اللقاء، من منظورات عدة:

١- منظور الصوت: صوت المديرّ الهادئ المنخفض.

٢- منظور اللون: فهي حجرة زرقاء.

٣- منظور الرائحة: فهي حجرة ذات رائحة طيبة جالت بالمكان.

٤- منظور الاتساع: فهي حجرة مترامية لا نهائية.

٥- منظور البنية الهندسية: الأرض والجدران والسقف (وقد تاقت نفس عثمان لرؤيتها).

٦- منظور الأثر المعنوي: وقد تراءت الحجرة لعثمان دنيا من المعاني والمثيرات. هذه الحجرة تلتهم القادمين وتذيبهم.....إلخ.

ينبغي قبل كل شيء وضع حجرة المدير العام في إطار نظرة ثقافة الشرق إلى الفضاء بعامة. هناك تمييز واضح بين الفضاءات على حسب وظائفها. غرفة الضيوف مثلا تعرف بشكل خاص نظرا إلى أهمية الضيافة في ثقافة الشرق. ولمحتويات فضاء المنزل دلالة على المكانة ضمن الأسرة والمجتمع والذوق الشخصي والثقافة. في ثقافة الشرق يكون الموظف الكبير في الدولة بحاجة إلى مساحة استقبال كبيرة تتسع لكل قاصديه وضيوفه[1]. لقنوات الاتصال جميعا شأن عظيم مع مثل تلك الحجرة. إنها ليست ملء السمع والبصر فحسب. هي ملء الحواس والمشاعر جميعا. للوصف في هذا المشهد أهمية كبرى. فضلا عن أهمية الوصف الداخلية للمشهد الموصوف، نرى له أهمية أخرى خارجية في قيادة حركة السرد. وقفت الدراسات السردية على هذه المسألة. أذكر هنا ملاحظات لجيرار جينيت عن الوقفات الاستطرادية، وأنها خارج القصة، وأن لها طابع التعليق والتأمل أكثر مما لها طابع السرد، وأن الوقفة الوصفية تبطئ الحكاية وتجمد زمن القص لكي تلقي نظرة على الفضاء القصصي[2].

في هذا المشهد الاستهلالي تشتغل شفرة الوصف اشتغالا رمزيا على المساحات والأصوات والألوان والروائح. لانهائية الحجرة مساحة علامة على لانهائية الدور الاجتماعي لصاحبها.

وليس يهم أن يكون لون الحجرة أبيض أو أزرق أو غير ذلك، ولكن الذي يهم هو تشخيص واقع الحجرة في النص من حيث هو أثر نصي. إنه في النهاية لون وظيفي خالص، قصد به ما للون الأزرق من ميزة الانفتاح على صفاء السماء الرحبة. اللون الأزرق – بين منظومة الألوان – علامة على الصفاء والجلال والطمأنينة التي تجلل صاحب هذه الحجرة وتغمر زائرها في آن معا. التوافق بين المكان والمكانة يقتضي الخطاب بصوت بطيء هادئ منخفض. ويسترعي الانتباه هنا مع الوقفات الاستطرادية التأملية الهادفة إلى وصف أثر الحجرة في نفس عثمان بلوغها الغرض بوسائل ثلاث:

---

(١) كيرس، جينيفر: الثقافة الحضرية في مدن الشرق، ترجمة ليلى الموسوي، عالم المعرفة – الكويت (أكتوبر ٢٠٠٤م) ص ٧١ وما بعدها.

(٢) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق ص ٤٢ -٤٣ .

(أولاها) المبالغة في تشبيه بهجت نور في جلوسه إلى مكتبه "بالإله القابع وراء المكتب الفخم".

و(الثانية) المقابلة بين الفضاء الواقعي وما يسمى "الفضاء المروي" أو "الفضاء التخيلي". يقول جولدنستين: "تجري الأحداث داخل فضاء أشبه بوعاء مغلق. ولكن الكاتب يفتح في هذا الوعاء المغلق فضاء تخيليا. يوجد ما يسمى بـ("هنا" الرواية) و("هناك"ـها): فالهنا هو المكان المحدد الذي يموضع فيه الروائي شخصيته، لكن هذه الشخصية لا تقتصر على الانخراط الجسدي في واقع فضاء روائي تحيا داخله باعتبارها كائنا ورقيا، بل إنها تحلم كذلك بآفاق أخرى أو تعيد النظر إلى نفسها أو تتخيل ذاتها وسط ملابسات أخرى. وحينئذ ينبثق "فضاء مروي" أو "هناك"، يرافق "إطار الأحداث"[1].

في ذلك المشهد الاستهلالي اخترق الكاتب الفضاء الواقعي — حجرة المدير العام التي انبهر بها عثمان — بفضاء آخر تخيلي انتقل به من المكان إلى اللامكان، ومن أرض الواقع إلى سماء الخيال. ذلك ما نراه مثلاً في قول الكاتب عن أثر اللقاء المثير في نفس عثمان: "والحق أنه ارتفع وارتفع حتى غاص رأسه في السحاب" (ص٦). والوسيلة المعجمية المستخدمة لتعديل القوة الإنجازية للمنطوق السابق، وهي عبارة "والحق" أنتجت بلاغيًا سخرية مبطنة مصدرها تصوير الخيال في صورة الحقيقة!

و(الثالثة) هي الوسيلة التي صنعت خاتمة ذلك المشهد والفصل الأول من الرواية كله؛ وهي قول الكاتب عن عثمان في نهاية اللقاء: "وهو يغادر المكان قرأ في سره آية الكرسي".

سياق السرد يجعل "المكان" في المنطوق السابق بديلاً عن الحجرة المعنية، ويجعل "الكرسي" وتأويله في النص القرآني العرش، إشارة إلى عز بهجت نور، وأن بيده قوام الأمر الوظيفي في إدارة المؤسسة. "قرأ في سره آية الكرسي" جملة تنتمي إلى نص. والنص هنا والآن هو نص الفصل الأول الذي ينبغي أن تؤول في سياقه هذه الجملة. حينئذ يجوز توجيه معنى "الكرسي" إلى كرسي الإدارة في المؤسسة الوظيفية.

(١) جولدنستين، ج.ب: الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٢٣ — ٢٤.

من ناحية أخرى، فإن المقارنة بين ذلك المشهد الاستهلالي ونص الرواية يكشف عن ظاهرة مهمة؛ هي استنفار الكاتب لعلامات لغوية خاصة لعبت دورا رئيسا في بنية المشهد الاستهلالي إلى سياقات أخرى فضائية وغير فضائية، حتى لتبدو في القراءة المفصلة الكلمات — المفاتيح لعالم الرواية. مثال ذلك أن أول موصوف "باللانهائية" في الرواية هو حجرة المدير العام، ولكن "اللانهائية" وردت بعد ذلك صفة لموصوفات أخرى عدة محسوسة ومجردة على حد سواء، مثل:

- **اللانهائية هي ما ينشد الإنسان.**
- **الحياة لا نهائية ولكنها في حاجة إلى إرادة لا نهائية كذلك.**
- **الزمن قصير بين الاستقبال والتوديع ولكنه لا نهائي أيضا.**
- **أيقن أن الله يبارك خطاه ويفتح له أبواب اللانهاية.**
- **يجلسان في أحضان الأصيل اللامتناهية.**
- **وعاد يقيس الطريق الطويلة ويئن تحت وطأة لانهائيتها.**

من ناحية أخرى، فقد قدم هذا المشهد الاستهلالي نفسه إلى القارئ في شفرة لغوية يفارق فيها المقال المقام. المقابلة الروتينية بين عثمان وبهجت نور كانت مقاما فارقه المقال. إنها مفارقة لفظية صار معها المدير العام كالإله، وصار انبهار عثمان بالحجرة اشتعالا وجدانيا ونفثة من السحر، وصار وقوف الموظف الصغير المستجد من رئيسه موقف الاحترام والتبجيل ابتهالا وتقوى وطاعة وخشوعا، وصار دنوه من ذلك الرئيس مثولا في حضرته!

أما المشهد الفضائي في الفصل الثاني، فقد عرضه الكاتب هكذا:

"إني أشتعل يا ربي.

النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة في الأحلام. وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة، كمجموعة من نور باهر، فاحتواها بقلبه وشد عليها بجنون. كان دائما يحلم ويرغب ويريد ولكنه في هذه المرة اشتعل، وعلى ضوء النار المقدسة لمح معنى الحياة. أما على الأرض فقد تقرر إلحاقه بالمحفوظات. لم يهمه كيف يبدأ فالحياة بدأت من خلية واحدة بل من دون ذلك. وهبط إلى مقره الجديد وجناحاه ترفرفان، يشق طريقه إلى بدروم الوزارة. طالعته قتامة، ورائحة أوراق قديمة،

ورأى سطح الأرض في الخارج عند مستوى رأسه من خلال نافذة مصفحة. وامتد البهو أمامه. تتلاصق على جانبيه دواليب شنن، وصف طويل منها يشقه شقا طوليا. على حين استقرت مكاتب الموظفين في ثغرات بين الدواليب... النص" (ص٧).

يتوفر هذا المشهد الذي وصف فيه فضاء بدروم الوزارة، المكان الذي بدأت به حياة عثمان الوظيفية، يتوفر على عدد من المفاهيم الفضائية، لعل أهمها ما يأتي:

١- مفهوم الاتجاه: "وهبط إلى...". وهو الاتجاه من أعلى إلى أسفل. الاتجاه هنا علامة دالة على طبيعة البداية. إنها البداية من نقطة ما تحت الصفر، وهي النقطة التي يمثلها في ذلك الفضاء الوظيفي الجديد، بدروم الوزارة.

٢- المستوى: "ورأى سطح الأرض في الخارج عند مستوى رأسه...". والمستوى مفهوم فضائي ينتمي إلى الفضائية الهندسية في الرواية. إذا كان مستوى سطح الأرض صفرا، فإن هذا يعني مرة أخرى أن عثمان الذي كان رأسه — وهو أعلى شيء فيه — بمستوى سطح الأرض، سوف تبدأ مسيرته الوظيفية من تحت الصفر. هذه علامة على طول المسيرة وامتدادها. يعني هذا أنه إن لم يتسلح بالصبر وقوة الاحتمال وصدق الطموح، فلن يكون له كيان وظيفي ظاهر بين الآخرين في يوم من الأيام!

٣- الامتداد: "وامتد البهو أمامه...". يعول تنظيم الفضاء هنا على الامتداد والطول من ناحية، ويعول على الفراغ من ناحية أخرى. الفراغ داخل بدروم الوزارة عبارة عن الثغرات والتجاويف التي تشير إلى فضاء خانق يمكن له أن يحبط الطموح إن لم يكن في درجة عالية من القوة والصدق.

٤- الطبيعة الفراغية: "حتى الغوص في البدروم لم يوقظه". نرى هنا استعارة فضائية مبنية على الطبيعة الفراغية لفضاء ذلك البدروم في تحوله من فراغ تجتازه الأرجل إلى فضاء آخر تمارس فيه أعضاء الجسم المختلفة أدوارها حتى لا تقع ضحية التلاشي والاختفاء.

في النص السابق خص الكاتب منطوق الاستهلال بسطر مستقل. يقف هذا المنطوق في مواجهة حادة مع الفصل السابق كله. انعكست حدة المواجهة في بلوغ الانبهار بالمدير العام وحجرته اللانهائية مبلغ الاشتعال. وهو اشتعال وجداني وقوده الطموح

والرغبة القوية في أن يصبح عثمان ذات يوم بهجت نور. المنطوق الاستهلالي "إنـي أشتعل يـا ربـي" منطوق زادت قوته الإنجازية قوة بالأداة النحوية المؤكدة، والاستحضار، استحضار صورة الاشتعال عبرت عنه صيغة المضارع. ولعل الاستغاثة في "يا ربي" تحول الغرض الإنجازي للمنطوق من الإخبار - على رغم الشكل اللغوي الخبري - إلى التوجيه بقوة الدعاء. لعل كل ذلك مما حدا بالكاتب إلى أن يحتل هذا المنطوق الخاص سطرا مستقلا. وهذا نوع من الاشتغال على فضاء الصفحة. كان جيرار جينيت مثلاً يرى فضائية الكتابة الظاهرة رمزا على فضائية اللغة العميقة. ففضائية الكتابة عنده إحدى الوسائل البصرية، مثل شكل الخط وتنظيم الصفحة وهيئة الكتاب في كليته[1].

في هذا المشهد الفضائي تشيع علامات لغوية وعبارات يألفها المعجم الصوفي بدلالاتها الرمزية مثل: النار، والنور، واشتعال الروح ونحوها. وتشيع كذلك علامات وعبارات يألفها المعجم الديني بعامة بدلالاتها الحقيقية مثل: المحراب، وأسرار الكون، وسدرة المنتهى، والرحمة الإلهية وغيرها. تجتمع هذه العلامات والعبارات مجازية وحقيقية على الإيحاء بأجواء من القداسة التي يتصورها عثمان للوظيفة الحكومية.

في هذا السياق يعتمد الكاتب على معرفة القارئ السابقة بما يعانيه المجتمع الوظيفي في بيئة عربية من عدم تكافؤ الفرص وتواضع الإنجاز في توجيه تلك العلامات والعبارات إلى معنى المفارقة التي تتغيا السخرية بمعتقد عثمان في أن الوظيفة هي ذروة المجد والمعنى الحقيقي للحياة!

نقل الكاتب هذه الأجواء من القداسة والجلال من فضاء الوظيفة إلى الفضاء الاجتماعي. في مشهد فضائي قصير يقول الكاتب عن عثمان في منزله بحارة الحسيني: "وما لبث أن صدر قرار بنقله من المحفوظات إلى إدارة الميزانية. ليلتها وقف وراء نافذة حجرته ينظر إلى الحارة الغارقة في الظلام. ورفع عينيه إلى السماء فرأى النجوم الساهرة مستقرة فيما يبدو ولكن لا شيء جامد في الكون. وقال إن الله خلق النجوم الجميلة ليحرضنا على النظر إلى أعلى، وأن المأساة أنها ستطل يوما من عليائها فلا تجد لنا

(١) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق ص ١٤.

من أثر، ولا يتحقق معنى لوجودنا إلا بالعرق والدم" (ص ٥٢). هنا نرى الشفرة اللغوية همزة وصل بين الفضاءات المختلفة. وهنا يفتح عثمان في فضائه الاجتماعي ثغرة على فضاء الوظيفة المهيمن.

كان ديفيد لودفيج قد أشار إلى أن الروائيين لديهم ميزة وضع الطقس المناسب لكل حالة من الحالات النفسية التي يريدون ابتعاثها، ولذلك فكثيرا ما يستخدم الطقس لإثارة الوقع الذي سماه جون رسكن "الوهم الشعري"، وهو إسقاط عواطف بشرية على عالم الطبيعة[1].

وقوف عثمان هنا وراء نافذة حجرته، وهو ما يسمى في شعرية الفضاء الروائي بـ"الوسط الشفاف" وقوف تأمل الحاضر الذي بلغ فيه الدرجة السابعة من ناحية، وتأمل المستقبل الذي يأمل فيه أن يرتقي درجات وظيفية أعلى من ناحية أخرى. يبدو عالم الطبيعة في هذا المشهد معادلا لتصورات عثمان ومشاعره.

الحارة الغارقة في الظلام تأويلها أن لا أحد يأبه به وبمعاناته من أجل الترقي. والنجوم الساهرة في السماء تأويلها وجوب اليقظة على أمر الترقي بالمعاناة. وتصوره أن لا شيء جامد في الكون تأويله توقعه الانتقال من درجة إلى درجة أعلى. والنجوم التي تحرضنا بجمالها على النظر إلى أعلى تأويلها أن تفكيره في الترقي إلى درجات أعلى واجب، بل هو واجب على كل إنسان يريد أن يحقق معنى لوجوده.

كان فضاء بداية الرواية وظيفيا وكان فضاء نهايتها اجتماعيا. في فضاء البداية الوظيفي كان عثمان في ريعان الشباب وعنفوان الحلم بمستقبل وظيفي يبلغ فيه درجة المدير العام. وفي فضاء النهاية الاجتماعي يبشر عثمان بهذه الدرجة، ولكنه يبشر بها وهو على سرير الموت.

هي إذن بشرى بالاسم لا بالفعل. كأني بالرواية ترمي إلى أن تقول بأن عثمان لم ينجح في حياته الوظيفية نجاحا حقيقيا. كان نجاحا بطعم الفشل. لقد تحطم الأمل الفادح على صخرة الظلم الاجتماعي الفاضح. صارت أحلام النفس اللانهائية إحباطا وخيبة لا نهائية. ولعل تجريد الرواية من زمن محدد ما يشير إلى لازمنيتها. إنها إذن

(١) لوديفج، ديفيد: الفن الروائي ص ٩٦.

رواية المحبطين من الموظفين في كل زمن عربي. المجتمع الذي ينبغي له أن يعد الإنسان لتحمل المسئولية صار عدوًا له يتنمّر لطموحه ويتنكر لقدراته وإخلاصه. لانهائية طموح الفرد لا قيمة لها إلا في مجتمع يؤمن بلانهائية أحلامه ودوره في العالم. إنه إذن مجتمع يعجز عن رؤية صحيحة، ويئن على سلم القيم من فوضى إدارية خاصة تعكس فوضى أخلاقية عامة.

إن الكثافة الفضائية في الرواية كانت سببا رئيسا في ظاهرة "المجازات الفضائية" المبنية على الكتلة والفراغ، مثل:

- الدولة هي معبد الله على الأرض.
- الوظيفة في تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد.
- الوظيفة حجر في بناء الدولة.
- وبدا أن الكون قد توقف، وأن عبد الله وجدي قد رسخ في وظيفة المدير العام مثل الهرم الأكبر.

في مثل هذه المجازات ربطت الوظيفة بالمادي والمعنوي جميعا، بالمعبد والحجر والهرم من ناحية، وبالمقدس والمعبود من ناحية أخرى. مثل هذه الإيماءات الفرعونية تومئ إلى إيغال منظور المصري إلى الوظيفة الحكومية في التاريخ!

إن أسلبة الصفة في الأشكال الثلاثة للفضاء في هذه الرواية هي من أهم العلامات المميزة للشفرة اللغوية. بدت الصفة هنا موقفا خاصا من الموصوف. على قدر قوة الصفة أو ندرتها أو طرافتها أو فجائيتها أو تكرارها لفظا أو معنى، على قدر ذلك يظهر الموصوف ظهورا خاصا في سياق أو آخر. كان رولان بورنوف وريال أويلي قد ربطا بين الوصف والفضاء في مثل قولهما: "إن الفضاء يكشف عن مقدار الاهتمام الذي يوليه الروائي للعالم ونوعية ذلك الاهتمام. فيمكن للنظر أن يتوقف عند الشيء الموصوف أو يتعداه؛ فالوصف يترجم العلاقة الجوهرية القائمة في صلب الرواية بين الإنسان مؤلفا كان أو شخصية والعالم المحيط؛ فهو يفر منه أو يعوضه بآخر، أو يغوص فيه ليسبره ويفهمه، أو يتعرف من خلاله إلى نفسه" [1].

(١) بورنوف، رولان ــ أويلي، ريال: معضلات الفضاء، مقال في: الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ص ٨٧ ــ ١٢٢، ص ١١٨.

يمكن أن نضرب مثالا على ذلك وصف الراوي – من منظور شخصية عثمان – حجرة المدير العام. وصفت هذه الحجرة في سياق بأنها "الحجرة الزرقاء"، ووصفت في سياق آخر بأنها "الحجرة العصماء": اقتضى السياق الأول تركيز الوصف على البعد المادي اللوني من الحجرة، فوصفت بأنها زرقاء. واللون الأزرق لون خالص غير متدرج هادئ غير فاقع، يناسب من ثم جلال الحجرة الموصوفة. إنه لون متناغم مع إيقاع الحركة في الفضاء وإيقاع النص برمته. هنا يصبح اللون وسيلة من وسائل تناغم الفضاء الموصوف مع مجموع المحكي.

أما السياق الآخر، فقد اقتضى التركيز على بعد آخر من الحجرة ذاتها؛ هو البعد المعنوي الذي يرمي إلى المفارقة. إذا علمنا أن العصامي هو من ساد بشرف نفسه، استطعنا أن نرى في هذا المركب الوصفي "الحجرة العصماء" نوعا من المفارقة التهكمية؛ وذلك أن بهجت نور صاحب الحجرة الموصوفة بهذا الوصف لم يكن يوما من أولئك العصاميين؛ نال بهجت نور ما ناله بجاهه وانتهازيته.

في مثل تلك الحالات يتحول الوصف في التخييل الروائي إلى رمز ضاربا الصفح عن قيمته التعيينية. يقول شارل جريفل: "المكان الذي يرد في الرواية إنما يدل داخل نظام هذه الرواية، فهو لذلك تخييل.

ولا يكون نظيرا على الإطلاق للمعلومة الموضوعة التي تأتي في رسالة لسانية من النوع الإخباري... كل نعت ذو قيمة تعيينية أو مكانية يفقد بمجرد دخوله مجال التخييل قيمته التعيينية والوجودية التي يمكن أن تكون له في الواقع، ويتحول بذلك إلى رمز" [1].

إن كثافة الوصف في سرد الرواية تساعد على اكتشاف بنية حجاجية قوامها القياس المنطقي الذي تتبلور به طائفة من المفاهيم التي تكون في مجموعها وجهة النظر. يساعد الوصف في تأمله في ضوء العرف الاجتماعي؛ أي في ضوء ما يسمى بتداولية التأويل Pragmatics of Interpretation على الوصول من المقدمات إلى النتائج. من الأمثلة على ذلك:

(١) جريفل، شارل: المكان في النص، مقال في: الفضاء الروائي: مرجع سابق ص ص ٧١–٨٥ ص ٧٣.

- مقدمة كبرى (مذكورة): اللانهاية هي ما ينشد الإنسان.
مقدمة صغرى (مذكورة): حجرة المدير العام لا نهائية.
النتيجة: حجرة المدير العام هي ما ينشد الإنسان !
- مقدمة كبرى (غير مذكورة): الحجرة المترامية دليل على عظم شأن صاحبها.
مقدمة صغرى (مذكورة): حجرة المدير العام مترامية.
النتيجة: المدير العام عظيم الشأن.
- مقدمة كبرى (مذكورة): الوظيفة حجر في بناء الدولة.
مقدمة صغرى: (مذكورة) الدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض.
النتيجة: الوظيفة نفحة من روح الله !.

لقد تميز إيقاع السرد في هذه الرواية، بما في ذلك المقاطع الفضائية بالطبع، بالبطء. وهو بطء أدت إليه وسائل عدة؛ كالوسائل التركيبية من جمل مركبة ومعقدة، أو الوسائل الأسلوبية مثل مطاردة الصفات للموصوفات، والاستطراد الذي يجمد لحظة خاصة من الزمان لصلحة المكان، والإيحاء بالرتابة بوساطة الكتابة: "تلك هي سدرة المنتهى، حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشري: ثامنة.. سابعة.. سادسة.. خامسة.. رابعة.. ثالثة.. ثانية.. أولى.. مدير عام" (ص ١٠). إن الإيقاع الذي يتحدد بالعلاقة بين طول مقطع سردي والديمومة الحقيقية للحدث المحكي قد جعل من بطئه علامة على بطء إيقاع التغير في حياة عثمان الوظيفية، وبالتالي علامة على بطء إيقاع الحياة بعامة في مجتمع يدفع بأفراده إلى الإيواء بأحضان المأمون وإن كان الأقل جدوى.

(ب) حوار الفضاءات :

يفرض الروائي على الحدث حدودا فضائية، ولكنها ليست حدودا فضائية مفككة. تتنوع العلاقات بين فضاءات النص الواحد من تناظر وتجاذب وتوتر وإقصاء وتضاد وغيرها. ويرمي الحوار بين الفضاءات إلى المساعدة على استكناه العلاقات المختلفة بينها من حيث إن وظائف عدة ودلالات وفيرة لا تتبدى إلا في حال الموازنة بينها. حوار الفضاءات مفهوم فرضته هذه القراءة لرواية "حضرة المحترم". ويمكن أن تفرضه قراءات أخرى لكثير جدا من النصوص الروائية المعاصرة. يبنى هذا المفهوم على أساس فكرة محورية في لسانيات النص؛ هي أن النص ليس مجموع أجزائه، ولكنه حصيلة

العلاقات المتبادلة بين هذه الأجزاء على نحو أو آخر وفقا لاستراتيجية إنتاجه ومقصديته.

لقد رأينا أن نجيب محفوظ قد جعل من فضاء حجرة المدير العام مركز الدائرة الفضائية للرواية. من ثم كانت جميع الفضاءات الأخرى الاجتماعية والعاطفية متعلقة بذلك المركز بوجه من الوجوه. إن ربط الفضاء المفرد بسياقه الخاص سوف يعين له وظيفة بعينها، ولكن ربطه بفضاءات أخرى داخل الرواية سوف يساعد على اكتشاف وظائف أخرى كامنة. ولا شك أن القارئ الذي يكتشف هذا الحوار بين الفضاءات المختلفة، سواء أكان حوارا صريحا أم ضمنيا، إنما يكتشف في حقيقة الأمر طابعا ديناميكيا يهبه الفضاء للنص الروائي كله.

في رواية "حضرة المحترم" يمكننا أن نميز بين ثلاث صور رئيسة للحوار بين الفضاءات:

١- الحوار بين وجهين اثنين لفضاء رئيس واحد.

٢- الحوار بين فضاء وفضاء آخر مضاد.

٣- الحوار بين فضاء مركزي و فضاءات أخرى ثانوية.

بدهي أن مثل هذه الصور المختلفة للحوار بين الفضاءات سوف تجعل من مكون الفضاء أحد المكونات السردية الأساسية لحبك النص الروائي بمفاهيمه وعلاقاته وعالمه.

تتجلى الصورة الأولى في رسم فضاء واحد في سياقين سرديين على نحو مختلف باختلاف المواقف في هذين السياقين. رأينا أن الفصل الأول من الرواية قد بني على مشهد لقاء عثمان بالمدير العام في حجرته اللانهائية. كان ذلك اللقاء شرارة حلم ظل يراود عثمان؛ لأنه ارتبط بفضاء الحجرة الزرقاء العصماء رمز الجاه والسلطان الوظيفي الباهر. وفي الفصل السادس عشر بلغ عثمان الدرجة الخامسة فرآها وثبة حقيقية تحرضه على التفكير في تلك الحجرة الرمز. من هنا خايلت حجرة المدير العام عثمان فضاء رحبا للتأمل والوصف المستغرق. هذه الحجرة الرمز هي إذن الفضاء المشترك بين هذين المقامين السرديين: مقام الحلم ومقام استرجاع الحلم. الفضاء واحد، ولكن مقام السرد المختلف باختلاف الظروف و الملابسات أدى إلى اختلاف منظور الوصف.

الجدول الآتي يبين كيف وصفت العناصر الفضائية المتحدث عنها وما يتعلق بها في مشهدي فضاء عام واحد وصفا مختلفا على نحو تتحقق به تقنية الحوار بين الفضاءات.

المتحدث عنه	الفصل ١	الفصل ١٦
الباب	(انفتح) الباب	(فتح الله) له الباب (العالي الموصل إلى الحضرة الإدارية العليا)
الحجرة ١	تراءت الحجرة (مترامية)	ها هي الحجرة (المترامية كميدان)
الحجرة ٢	(تراءت) الحجرة	(تفحص) الحجرة (بعناية)
المدير العام ١	(الإله القابع)	(حضرة صاحب السعادة المدير العام)
المكتب	المكتب (الفخم)	المكتب (المتصدر بأرجله الغليظة الملتوية وسطحه البلوري وتحفه الفضية من وراقات ومحابر وأقلام...)
الأرض والجدران والسقف	(نسي) ما تاقت النفس لرؤيته: الأرض والجدران والسقف	(تفحص) الحجرة (بعناية)...سقفها الأبيض (الأملس) (وجدرانها المورقة) (وبساطها الأزرق)
المدير العام ٢	(الإله القابع) وراء المكتب الفخم	(المدير السعيد) وهو مستقر فوق مقعده الكبير.
نظرة عثمان للمدير العام	(خطف نظرة) من الإله القابع وراء المكتب	تهيأت فرص (لاستراق النظر)
نظرة المدير العام لعثمان	مر ضوء عينيه على الوجوه	يطالعه بعينين (داكنتين حادتين)
هيئة وقوف عثمان بين يدي المدير العام	وأنه (يحظى بالمثول) في الحضرة	ها هو (يقف في حضرته).

أول ما نلاحظه استعمال الكاتب كلمة "المكان" في الفصل الأول على حين استعملت كلمة "الفراغ" في الفصل السادس عشر. المكان البقعة المحدودة، والفراغ المكان المفتوح اللامحدود. هذا نوع مما يسمى باللاتموقع الفضائي الذي أراده الكاتب ليعبر عن عظم شأن الدرجة الخامسة من منظور عثمان. بلغ عثمان في الفصل السادس عشر من الرواية الدرجة الخامسة، فتضاءلت تبعا لذلك هيبة المكان الموصوف (وهو حجرة المدير العام)

مقارنة بما رأينا في الفصل الأول. تضاؤل هيبة المكان أتاح لعثمان فرصة عظيمة للتأمل والاستغراق في وصف تفاصيل الحجرة. مع الدرجة الخامسة زادت الخبرة وقوي الاقتراب من الحجرة وصاحبها، وهذا ما تدل عليه عبارة "ها هي الحجرة...". ما كان في الفصل الأول غير موصوف "انفتح الباب" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفا "فتح الله له الباب العالي الموصل إلى...". وما كان موصوفا في الفصل الأول بوصف واحد "الحجرة المترامية" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفا ومصورا "الحجرة المترامية كميدان". وما كان موصوفا في الفصل الأول وصفا مجازيا "الإله القابع" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفا وصفا حقيقيا "حضرة صاحب السعادة المدير العام". وما كان في الفصل الأول مبالغا في وصف هيئته "المثول في الحضرة" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفة هيئته على المعهود "يقف في حضرته".

إن النص ـ كما يقول أمبرتو إيكو ـ نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينه ارتباطا لازما؛ فأن يكون المرء نصا يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر شأن كل استراتيجية[1]. في الفصل الأول للم وصف الفضاء نفسه وتوارى حتى يفسح المجال لوصف رد فعل عثمان ونظرته إلى المكان. أما في الفصل السادس عشر فقد وظف الكاتب تقنية مهمة أراد بها إيهام القارئ بوجود الديكور المصور في الرواية وجودا حقيقيا. في الفصل السادس عشر انتشرت التفاصيل التي تشكل الفضاء، على حين كانت المجازات الفضائية في الفصل الأول سمة مميزة. خذ مثالاً على ذلك قول الكاتب عن عثمان لحظة رؤيته حجرة المدير العام لأول مرة: "آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم". نرى هنا مجازا فضائيا مبنيا على تحول الكتلة في الفراغ الذي تشغله إلى عدم لمصلحة ذلك الفراغ الذي تريد عين الكاميرا في ذلك المشهد الفضائي أن تأتي على امتداده ورحابته.

لقد اختزل الكاتب في الفصل الأول العناصر المعروضة في فضاء حجرة المدير العام إلى أقل قدر ممكن، ولكنه استطرد في وصف تلك العناصر في الفصل السادس عشر إلى أعظم

(١) إيكو، أمبرتو: القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء ــ بيروت ــ ط ١(١٩٩٦م) ص٦٧.

حد. اتفق المكان واختلف الزمان فاختلف منظور الوصف. وباختلاف منظور الوصف يختلف منظور الشخصيات التي تم من خلالها الوصف إلى الأشياء والمواقف. لقد صار عثمان يشعر بأن تلك الحجرة الحلم تدنو منه أو يدنو منها كلما ارتقى في السلم الوظيفي درجة جديدة، وأن أمله المقدس أوشك أن يتحقق. بناء على ذلك يمكن القول بأن نقطة التركيز في وصف الفضاء في الفصل الأول كانت الشخص ولكنها كانت الأشياء في الفصل السادس عشر. هذه مقابلة بين "شخصنة" الفضاء و"تشييئه". اختزلت الأشياء في الفصل الأول لمصلحة إظهار بهجت نور في مقدمة الصورة كالإله، ولكنه لم يزد في الفصل السادس عشر عن أن يكون مديرا عاما تثير الأشياء في الحجرة حوله رغبة عثمان الكامنة في أن تكون حجرته ذات يوم: اتساعا وتأثيثا وألوانا وديكورا ورائحة وأشياء أخرى لفتت الانتباه. لقد برزت الحجرة بـ"من" فيها في فضاء الفصل الأول، ولكنها برزت بـ"ما" فيها في فضاء الفصل السادس عشر. ولا شك أن الأثر المعنوى الناتج عن وصف الفضاء في الفصل الأول سوف يجتمع مع الأثر المادي الناتج عن وصف الفضاء ذاته في الفصل السادس عشر على دلالة واحدة؛ هي افتضاح ما رسخ في نفس عثمان من طموحات الترقي. استغراق عثمان في الوصف معادل لغوي لاستغراقه النفسي في الحلم والاجتهاد في استحضاره واستبقائه أطول مدة ممكنة.

استخدم الكاتب مع ذلك الفضاء تقنية تجزئة الوصف. لم توصف حجرة المدير العام في سياق واحد وصفا تاما؛ تجزأ الوصف على حسب مقامات السرد، مرتبطة بتطور التشخيص والمنظور. وتجزئة الوصف ـ أو ما يسميه ميشيل رايمون بالوصف المتدرج Progressive description عبارة عن تشذر القطعة الوصفية إلى إشارات وصفية ، ينثرها الروائي على مدار النص. والمراد من هذه التدقيقات المزيد من إدماج المكون الوصفي في المكون السردي[1].

الصورة الثانية للحوار بين الفضاءات في هذه الرواية هي الحوار بين الفضاء وما يضاده. نرى ذلك في علاقة الضدية بين حجرة المدير العام على النحو الذي وصفت به في المشهدين الرئيسين بالفصل الأول والفصل السادس عشر، وبين حجرة المحفوظات

(١) رايمون، ميشيل: التعبير عن الفضاء، مقال في الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٤٥.

بفضاء بدروم الوزارة الذي بدأت به حياة عثمان الوظيفية في الفصل الثاني. ويجد القارئ بونا شاسعا بين هذين الفضاءين في المساحة والتأثيث والجو العام وما يرتبط بذلك كله من كينونة وظيفية وإنسانية بين بهجت نور وعثمان بيومي. حجرة المدير العام المترامية كميدان يقابلها الآن حجرة المحفوظات الضيقة في بدروم خانق. الرائحة الطيبة هناك يقابلها هنا رائحة أوراق قديمة. المكتب الفخم هناك يقابله هنا مكتب خال متآكل الجلدة منجرد اللون...إلخ. حوار الأضداد هو إذن مؤشر العلاقة التكاملية بين الفضاءين.

وأما الحوار بين الفضاء المركزي و الفضاءات الأخرى الثانوية، فإننا نراه بين الفضاءات الاجتماعية والعاطفية التي لم تنقطع عن الارتداد إلى فضاء حجرة المدير العام: الحجرة الحلم والرمز على طموح وظيفي يطارد عثمان في منزله، أو لقائه بإحدى صديقاته أو نزهته مع إحدى زوجاته. كان الرباط القوي بين هذين الفضاءين استرجاع عثمان مشهد حجرة المدير العام من ناحية، واستعارة الشفرة اللغوية المستخدمة في وصف ذلك المشهد من ناحية أخرى. لم يستطع عثمان حتى في زيارته قبر والديه أن يتخلص من آثار حجرة المدير العام ولا من شخصه المتفرد. يلوم عثمان نفسه في ذلك المقام السردي لزيارة قبر الوالدين "أنه لم يملأ عينيه من حجرة المدير العام ولا من شخصه المتفرد الذي يحرك الإدارة كلها من وراء برافان" (ص ٢٤).

في كل الفضاءات ظل عثمان حبيس الفضاء الحلم الذي جعل حاضره موزعا بين ماض يجتر فيه مشهد حجرة المدير العام اللانهائية، ومستقبل يرتقب فيه اليوم الذي يصبح فيه صاحب هذه الحجرة. عانى عثمان إذن حالة من "الانحباس الفضائي" الذي هيمن فيه الشعور بتحقيق الذات في فضاء محدود آمن مؤقت سلطوي، هو فضاء الوظيفة الحكومية. عاش بهجت نور البهجة والطمأنينة ونور الحقيقة، وبقي عثمان بيومي حتى نهاية الرواية مشتعلا بنار الحلم الذي لم يره إلا نبأ بُشّر به على فراش الموت. عثمان بيومي الذي رأى الجهاز الحكومي جهازا مقدسا وهدفا دنيويا وإلهيا معا، انتهى برؤيته إلى حد الرؤية المجردة، إلى لا شيء.

٣- الفضاء والتشخيص :

يستلزم الفضاء وجود الشخصيات والأحداث. ليس الفضاء مكانا خالصا، بل هو حركة وحياة وانفعالات. الشخصيات من أهم وسائل الفضاء لترجمة ذاته إلى دلالةٍ ما داخل النظام الدلالي الكلي للرواية. يرى ديفيد لودفيج أن الشخصية هي — على الأرجح — أهم عنصر مفرد من عناصر الرواية. وربما كانت الشخصية أصعب جانب من جوانب الفن الروائي يمكن مناقشته مناقشة تكنيكية[١]. ويعرّف فيليب هامون Ph.Hamon الشخصية في إطار سيمياء الرواية بأنها مورفيم فارغ؛ أي بياض دلالي، وأنها لا تحيل إلا على نفسها. إنها ليست معطى قبليا كليا؛ لأنها تحتاج إلى بناء؛ بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة. هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال غير متواصل، ويحيل على مدلول غير متواصل[٢].

من المعروف في اللسانيات العامة أن الاعتباطية هي سمة العلاقة بين الاسم والمسمى، ولكن الاسم في سيميائية الرواية جزء لا يتجزأ من استراتيجية التشخيص. تسمية الشخصيات هي دائما جزء مهم من عملية خلقها. ومن المفترض أن تصل هذه الإلماحات ـ كما يقول ديفيد لودفيج ـ إلى وعي القارئ لا شعوريا[٣]. يدرك الروائي أن أسماء الشخصيات، لاسيما الشخصيات المحورية، تصبح داخل النص أسماء روائية ذات دلالة ما. قد تبنى هذه الدلالة على المفارقة وقد تبنى على التماثل: اختيار اسم "كريم" لشخصية موصوفة بالبخل، أو اسم "عادل" لشخصية موصوفة بالظلم، هو اختيار على سبيل المفارقة. أما نجيب محفوظ، فقد اختار في رواية "حضرة المحترم" جميع الأسماء لشخصياته على سبيل التماثل. الإحساس الداخلي والملامح الخارجية هما الأساس الذي بنى عليه اسم شخصية المدير العام: بهجت نور. لا ينقطع هذا الاسم وقد وضع في فضائه المكاني الذي يرسم له صورة ظاهرة ودورا اجتماعيا خاصا، لا ينقطع عن الإيماء إلى البهاء والنعمة والقدرة على التأثير في المحيط الاجتماعي الوظيفي. وكذلك الحال مع عثمان بيومي الذي عرفناه في فضاء حجرة المدير العام

---

(١) لودفيج، ديفيد: الفن الروائي، مرجع سابق ص ٧٨.
(٢) هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام ـــ الرباط (١٩٩٠م) ص ٩.
(٣) لودفيج، ديفيد: الفن الروائي، مرجع سابق ص ٤٥.

موظفا صغيرا مستجدا، وعرفناه في فضاء حجرة المحفوظات ببدروم الوزارة موظفا طموحا يدفعه فقره وظروفه الاجتماعية والمعيشية إلى بذل كل جهد من أجل أن يحظى بما يمكنه من دعم كيانه الوظيفي ودوره الاجتماعي.

إذا كان التشخيص ـ كما يقول جيرار جينيت ـ هو تقنية تشكيل الشخصية بواسطة النص السردي، فإن دراسة التشخيص هي دراسة وسائله المشكلة له من تسمية ووصف وتبئير وحكاية للأقوال أو الأفكار أو لهما معا وعلاقة ذلك كله بالمقام السردي[1].

واءم الكاتب في "حضرة المحترم" بين أسماء الشخصيات وما حلت به من فضاءات، ووصف لنا الكاتب سلوك عثمان في مقابلته بهجت نور خاشعا مبتهلا بما يرتبط به ذلك من تصوره لشكل العلاقة الوظيفية والإنسانية برئيسه في العمل، وبما يرتبط به ذلك أيضا من نظرة أبناء الطبقة الفقيرة الكادحة إلى قيمة الوظيفة الحكومية وما تقتضيه من صبر وطاعة.

كذلك فقد حرص الكاتب في الأشكال الفضائية الثلاثة الرئيسة للرواية على أن يحكي أقوال عثمان. رأى عثمان الوظيفة حلما مقدسا. ورأى درجة المدير العام جوهرة متألقة.

وبقي في كل فضاء وظيفي حل به ملتزما باللوائح والتعليمات الإدارية والإخلاص. ولكن الذي حرص الكاتب على إظهاره في استراتيجية بناء نصه هو أن هذه الصورة المثالية للموظف عثمان لم تصادر على الحقيقة المريرة في مجتمع يفتقد العدالة الاجتماعية بين أفراده: الجاه فوق الكفاءة والانتهازية تهزم الجدية!!

***

(١) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق ص ١٨٠.

الفصل السادس

الإثارة في الرواية البوليسية

« قراءة فى رواية " مقتل فخر الدين " لعز الدين شكرى »

١ـ توطئة :

تحكي الرواية البوليسية بأسلوب مثير وشائق قصة جريمة؛ هي غالبا جريمة قتل، في ارتباطها بظروف القاتل النفسية والاجتماعية ودوافعه إلى ارتكاب هذه الجريمة وملابسات وقوعها ونتائجها. ظلت الرواية البوليسية منذ القرن العشرين حتى اليوم من الأجناس الأدبية المزدهرة، واكتسبت شعبية هائلة بين جمهور القراء. لقد صار الأدب البوليسي مناسبة لتقاطع مثمر جدا بين الأدب والتحليل النفسي. يذكر إيمانويل فريس E.Fraisse وبرنار موراليس B.Mouralis أن جاك لاكان (١٩٠١ ـ ١٩٨١) قد بنى إحدى أشهر دراساته انطلاقا من "الرسالة المسروقة" لإدجار آلان بو. في المقابل، وربما بصورة أشد إثارة للدهشة، حاول بيير بيار خلال قراءته آجاثا كريستي Agatha Christie (١٨٩٠ ـ ١٩٧٦) تطبيق الأدب على علم النفس التحليلي. والمقصود عنده هو أن يبين أن النص الأدبي يسمح بفهم بعض المفاهيم المفاتيح في منهج علم النفس التحليلي، بل بإغنائها[1].

وعلى رغم هذه الشعبية الطاغية للرواية البوليسية، فإن بعض الناس والباحثين في علم الأدب يرونها أدبا هزيلا، قليل القيمة، غايته الترفيه والتسلية، لا أدبا قوليا. هذه النظرة إلى الرواية البوليسية تعرفها ثقافات غربية معاصرة؛ كالثقافة الألمانية، كما تعرفها الثقافة العربية المعاصرة أيضا إلى حد كبير. ولعل هذه النظرة هي المسئولة ـ في المقام الأول ـ عن الموقع المحدود الذي تشغله الرواية البوليسية في الأدب العربي المعاصر. ومهما يكن من أمر، فإن الجريمة هي مثار اهتمام الرواية البوليسية. ولكن بعض الباحثين يرى أن أي عمل روائي عن الجريمة أو المخبر السري أو العمل الشرطي بعامة، هو رواية بوليسية.

ترجع بعض الدراسات الحديثة بنشأة الرواية البوليسية في الثقافة العربية إلى "ألف ليلة وليلة". في الليلة الخامسة والخمسين وما بعدها تحكي شهرزاد أن صيادًا اكتشف صندوقا ثقيلا مغلقًا بجانب نهر دجلة، ثم باعه الخليفة العباسي "هارون الرشيد".

(١) انظر: فريس، إيمانويل ـــ موراليس، برنار: قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب. ترجمة دكتور لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ط١ (فبراير ٢٠٠٤) ص١٦٢.

يفتح الخليفة الصندوق، فيجد فيه "جثة" صبية ممزقة، فيأمر وزيره "جعفر بن يحيى" بأن يحل له هذا اللغز بالعثور على القاتل في خلال ثلاثة أيام، فإذا فشل في هذه المهمة كان قد عرض نفسه للقتل. يرى هؤلاء الدارسون أن هذه الحكاية هي النموذج النمطي للرواية البوليسية، وأن الفرق الرئيس بين جعفر بن يحيى في هذه الحكاية وبين أبطال الروايات البوليسية الحديثة مثل شيرلوك هولز، هو أن جعفرًا لم تكن لديه رغبة حقيقية في حل ذلك اللغز، وأن القاتل نفسه هو من حلّ اللغز باعترافه بجريمته[1].

هذا، وتتفرع الرواية البوليسية إلى فروع عدة، من أهمها ما يلي:

(أ) ما يسمى برواية الجريمة التاريخية historical crime fiction، وهي تدور حول القيادات العامة للحياة الإنسانية؛ فإذا كانت الحياة ـ كما يقول براون-كرايزر Brown -Kreiser ـ هي تعزيز القوى في مجتمع يعمل بعضه مع بعض ويعمل بعضه الآخر ضد بعض، فإن تشبيه ذلك المجتمع بكرة القدم هو التشبيه المناسب. يتعاون أفراد مع آخرين داخل فريق واحد، ويقفون جميعا ضد أفراد فريق آخر. في هذا السياق، تصبح رواية الجريمة التاريخية حكما رسميا على أفعال الناس، وعلى كيفية وقوع التفاعل فيما بينهم بطرق غير شرعية. ويؤتى ـ إذ ذاك ـ بأولئك الذين خرجوا على قوانين اللعبة إلى ضربات الجزاء. رواية الجريمة التاريخية تعنى إذن بتدوين أفعال الناس في الماضي وكيفية تأثير ذلك في الحاضر والمستقبل تأثيرا حسنا أو سيئا[2].

(ب) رواية المخبر السري detective fiction: ومن سماتها الاهتمام بالبحث عن المجرم والكشف عن ملابسات الجريمة. وهي تضع القارئ في حالة من التشوّق والانجذاب من خلال إشراكه في حل اللغز. ومن سمات هذا النوع أيضا وضوح البعد النفسي للجريمة في مقابل العناية بالوصف التفصيلي لعملية اكتشافها[3].

ويذكر وليم مارلينج W.Marling أن رواية المخبر السري قد ارتبطت دائما بالاهتمام بالقضايا المعاصرة في الحياة المدنية، لاسيما الاهتمام بالجريمة. بيد أن الجريمة سمة من سمات الحياة الاجتماعية في الغرب لم يعرفها الناس حق المعرفة إلا

(1)From Wikipedia, the free encyclopedia. http://en. Wikipedia. Org/wiki/ Detective fiction. pp. 1-13,pp.1-2.
(2)Brown, R.B – Kreiser, L.A: The detective as historian: History and Art in (historical crime fiction. Bowling Green State Uni. (2000) p.1.
(3)Ott. Volker: Der Kriminalroman. In: Heinrich Otto (hrsg.): Formen der Literatur. Stuttgart (1991) SS: 217-223, S:217.

بعد قيام عدد كبير من المدن في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي، وهو القرن الذي شهد ما يسمى بالقراءة الجماهيرية[1]. من ناحية أخرى، يرى ل.ل. بانيك L.L.Panek أن رواية المخبر السري نوع من السرد الذي ابتكره إدجار آلان بو E.A.Poe وأنضجه آخرون بعد ذلك، من أشهرهم آجاثا كريستي[2].

(جـ) رواية اللغز mystery fiction: ولهذا النوع عناصر ثابتة تاريخيا. وتدور حول الإدراك والمغامرة والقوة. وهي أمور يعرفها التفاعل الاجتماعي اليومي[3]. ويرى بعض الباحثين أن رواية المخبر السري ورواية اللغز، هما ـ في الحقيقة ـ نوعان مترادفان؛ وذلك أن رواية المخبر السري تثير القارئ بجرائم مبنية على اللغز mysterious crimes، وهي جرائم ذات طبيعة عنيفة عادةً.

وتذكر أدبيات الرواية البوليسية عناصر عدة تنهض عليها الرواية البوليسية: كالجريمة (التي هي غالبا جريمة قتل) والقاتل (أو المشتبه فيه) والضحية (أو القتيل) وظروف الجريمة (مثل زمان وقوعها ومكانه وأقوال الشهود) والدافع (الذي دفع المجرم إلى ارتكاب جريمته وهو غالبا المال أو الثأر) والشرطة (التي تظهر غير مكترثة) والمخبر السري أو المحقق (ويتصف بقوة الملاحظة ورجاحة العقل، ولكنه يبدو أحيانا غريب الأطوار) ومفتاح حل اللغز (وهو عبارة عن مجموعة الأدلة والآثار التي تقود إلى الحل) والنهاية (وهي غير متوقعة، ويكتشف فيها المخبر أو المحقق كيف كانت هوية المجرم مؤكدة)[4].

٢ ـ "مقتل فخر الدين" رواية بوليسية :

استطاع عز الدين شكري بروايته البوليسية "مقتل فخر الدين" (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩) أن يحقق المعادلة الصعبة بين إنتاج عمل من هذا النوع بعناصره وتقنياته وبين إثبات جدارته بالتعبير عن قضايا المجتمع الراهنة؛ مثل قضية التسلط في محيط العائلة، أو التسلط في محيط الحياة المؤسسية والحياة السياسية بعامة.

---

(1) Marling, William: Detective Novels: An Overview.
بحث منشور على شبكة المعلومات الدولية: http.Com/ p.1 www.detnovel

(2) Panek, L.L.:An Introduction to the detective story. Bowling Green State Uni. (1987) P.6-8.

(3) Kelly, R., Gordon: Mystery Fiction and Modern Life. Uni. Press of Mississippi. (1998) p.1.

(4) Ott, Volker: Der Krimenalroman, op. cit. p.218.

فخر الدين عيسى هاشم الشخصية المحورية في الرواية يحمل رسالة التغيير ويطالب بحرية التعبير عن الرأي والمشاركة في صنع القرار في الحياة الاجتماعية والسياسية. فخر الدين ابن القرية الذي رحل إلى القاهرة وتخرج في كلية الحقوق والتحق بالخدمة العسكرية الإلزامية وعمل بالمحاماة وتفرغ لخدمة أبناء حي "بين السرايات" الذي عاش فيه، هو نفسه الذي جعل من نفسه وروحه قربانا لتلك الرسالة.

أما عز الدين شكري، فقد حمل رسالة أخرى، هي تقديم هذا النموذج من الشباب المصري الذي أراد أن يجعل لحياته وموته قيمة، في قالب روائي بوليسي متطور. يعني هذا من البداية أن الكاتب أراد أن يخرج بروايته من دائرة التكرار الموضوعي والتقني إلى دائرة الرواية البوليسية الأيديولوجية.

"مقتل فخر الدين" رواية بوليسية، ولكنها ـ فيما نرى ـ أقرب إلى الرواية البوليسية من نوع "رواية المخبر السري"، وإن اتخذ "المخبر السري" هنا شكل "المحقق". وكيل النيابة (أو المحقق) هو عمر فارس بالسمات المعروفة للمخبر أو المحقق كالذكاء والمهارة والكفاءة والتفاني في العمل.

تعرض الرواية حياة فخر الدين منذ ميلاده حتى مقتله. وتصبح مهمة عمر فارس هي التحقيق في حادث اختفاء المواطن فخر الدين. يقع هذا في ظروف إطلاع القارئ في الفصل الأول على حقيقة فخر الدين وأنه قتل برصاصات جنود الشرطة. ويعرف القارئ مع مجرى الأحداث وتواليها أن الدافع إلى القتل هو ما توثق لدى الجهات الأمنية والعسكرية من نشاطه السياسي طالبا بالجامعة أو عصيانه أوامر قادته مجندا عسكريا وغير ذلك من نشاطاته الاجتماعية والسياسية أثناء ممارسته المحاماة.

كان المحقق قد فرغ من ملف فخر الدين في أيام قليلة، ولكنه استشعر أن الأمر يعوزه من الوقت ما يكفي لمعرفة اليقين في لغز اختفائه. ويقوم عمر فارس بدور الراوي، فيحكي تحرياته وما جمعه من أقوال الشهود حتى ينتهي في خاتمة الرواية إلى أن سر اختفاء فخر الدين هو مقتله.

"مقتل فخر الدين" رواية بوليسية، ولكنها ـ كما قلت ـ رواية بوليسية من نوع "روايات المخبر السري"؛ لأنها ـ مثلما هي الحال في روايات المخبر السري ـ تبدأ بالنهاية.

لا يجرى الزمان في "مقتل فخر الدين" على الترتيب التعاقبي للأحداث على نحو ما هو معروف عادة في الرواية البوليسية التقليدية، وإنما هو البناء العكسي أو الارتدادي للزمان؛ فالنهاية ـ وهي مقتل فخر الدين برصاصات جنود الشرطة ـ تقع موقع البداية، ثم تتوالى الأحداث تعاقبيا: ميلاد فخر الدين في قريته، ثم رحيله بعد وفاة أمه وأبيه إلى قرية أخرى مع مرضعته أم إبراهيم، ثم مرحلة صباه وتعليمه قبل الجامعة، ثم هجرته إلى القاهرة طلبا للدراسة في كلية الحقوق، وما زامن ذلك من نشاطاته الطلابية والسياسية، ثم تخرجه والتحاقه بالخدمة العسكرية، ثم انتهاء خدمته وممارسته المحاماة، مع ما صاحب ذلك كله من أحداث وملابسات وصراعات وتضاربات في أقوال الشهود ببقائه على قيد الحياة أو وفاته على إثر تجربة عاطفية مريرة مع زميلته شيرين، أو على إثر اعتقاله لعصيانه تنفيذ الأوامر العسكرية أثناء أداء الخدمة الإلزامية... إلخ.

توزعت فصول الرواية التسعة على رواة ثلاثة هم: الراوي الكاتب، والراوي الشعبي، والراوي المحقق. بيد أن الراوي المحقق قد فاز بنصيب الأسد في الرواية. انحصر دور الراوي الكاتب ظاهريا في رواية الفصل الأول "الوداع". وانحصر دور الراوي الشعبي في رواية حياة فخر الدين في القرية، وذلك في الفصل الثالث "ماء القلل". وامتد دور الراوي المحقق إلى سائر الفصول.

مقتل فخر الدين هو إذن موضوع الرواية الرئيس، ولكن موضوع الرواية في ذاته لا يعني للقارئ شيئا كثيرا. معنى مقتل فخر الدين يكمن روائيا في طريقة المعالجة؛ أي في جعله موضوعا مثيرا تقطع فيه عين القارئ الصفحات في تشوّق ومتعة. وفاة السيدة "فيرارز" في رواية "مقتل روجر أكرويد" المعروفة لآجاثا كريستي لا تعني في ذاتها شيئا مهما للقارئ. تكتسب الرواية معناها عندما تنسج للقارئ عملا روائيًا بوليسيًا شائقا ومثيرا؛ أي عندما تفتح احتمالات الوفاة على مصراعيها حتى يدخل القارئ عالم السر.

٣ـ الإثارة في "مقتل فخر الدين" :

الإثارة Suspense هي روح الرواية البوليسية. وهي ـ في عبارة أخرى ـ عمادها أو فكرتها النواة Core tenet [1]. ويرى فان داين Van Dine أن الرواية البوليسية نوع

(1) Detective Fiction, op. cit. p.5.

من أنواع اللعب الذهني intellectual game، بل هي حدث رياضي Sporting event [1]. إذا تحولت الرواية إلى صورة أخرى تلخيصية فقدت ما فيها من إثارة، فقدت روحها وصارت موضوعا من الموضوعات. من أجل ذلك ينصح الناس المبتدئين في قراءة الرواية البوليسية بأن يبدأوا بقراءة الرواية ذاتها، لا أن يقرأوا عنها قبل ذلك تحليلات تفسد عليهم الاستمتاع بالحبكة استمتاعا كاملا.

يبحث الناس عن الإثارة، ويجدون متعة خاصة في الروايات البوليسية والأفلام البوليسية. وترتبط هذه المتعة بعمليات تنشيط الخيال، وإثارة التوقعات، ومتابعة الأحداث، والوصول إلى نوع من الفهم. إن هناك متعة معرفية مرتبطة بتلك الروايات والأفلام. إنها تزود المرء بقدر كبير من المعلومات وأساليب التفكير. وكلما كانت الإثارة الانفعالية أكبر وأقوى، كان الشعور بالمتعة أو الارتياح الذي يعقبها أكبر وأقوى[2]. وترتبط سمة البحث عن الإثارة الحسية بحدوث عمليات تنبيه واستثارة فعلية عند مستوى المخ والخلايا، لاسيما عند ما يسمى بالجهاز الطرفي Limbic system. ويشعر المرتفعون في هذه السمة بأنهم أفضل عند المستويات العليا من التنبيه والاستثارة العصبية. أما المنخفضون في هذه السمة، فيشعرون بأنهم أفضل عند المستويات المنخفضة من التنبيه والاستثارة[3].

إذا كانت الاتجاهات اللسانية المعاصرة، لاسيما "تداولية أفعال الكلام" والاتجاهات النقدية المعاصرة، لاسيما "نظرية استجابة القارئ"، قد عرفت للقارئ موقعه في التواصل الأدبي، فإن للقارئ في الرواية البوليسية موقعا خاصا. يرى كل من إيمانويل فريس وبرنار موراليس أنه لا يمكننا اعتبار الرواية البوليسية في الأدب المعاصر مجرد ظاهرة حكائية (على حدود الأدب) أو حصرها في بعدها الكمي (الذي تظهره رفوف محلات بيع الصحف وأكشاك محطات القطار)؛ فهذه الرواية القائمة على التوقع والتحقيق تستجيب ـ في الواقع ـ لاهتمامات متجذرة في القراء، وتكشف ـ بصورة

---

(١) المرجع السابق ص٦.

(٢) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ط١ (مارس ٢٠٠١) ص٣٦٢.ظ

(٣) المرجع السابق ص٣٦٤.

أنفذ من كثير من أنواع النصوص الأدبية ـ أهمية موقع القارئ في تلقي الكتاب وتكوينه. القارئ يواجه عند التوقع تركيبة من العناصر التي عليه تخمينها والتي تفاجئه دائما في النهاية. والقارئ يتابع التحقيق عبر إحدى الشخصيات في الغالب، فينتقل بين البطء في سير التحقيق ومأزق المنطق الاستدلالي في الاستنتاج والاختصار اللامعين أحيانا، والتداعي المؤكد أو قليل الاحتمال[1].

ارتبطت الرواية البوليسية والإثارة إحداهما بالأخرى ارتباطا حتميا. بيد أن تصنيفا للإثارة مما تفتقده الأدبيات في حقل هذا النوع الأدبي. يمكننا من واقع استقراء نصي لرواية "مقتل فخر الدين" أن نقترح التصنيف التالي:

١ـ إثارة السلوكيات الحركية.

٢ـ الإثارة اللغوية الأدائية.

٣ـ الإثارة اللغوية البنائية:

(أ) على مستوى البنية النصية:

ـ محدودة: بين منطوقين متواليين أو بضعة منطوقات.

ـ غير محدودة: بين أجزاء مختلفة من النص.

(ب) على مستوى علاقة النص بنص آخر.

يرتبط توزيع أنواع الإثارة ومواقعها من خطاب الرواية بالحبكة، بالمعنى الذي شرحه بول ريكور، وهو أن الحبكة تركيب وتنظيم للمكونات، والأفعال، والمصادفات، والمواجهات المخطط لها، واشتباكات الفاعلين، ابتداء من الصراع وانتهاء بالتعاون، والوسائل المعدّة للوصول إلى الغايات[2].

في المقطع الثاني من الفصل الأول تقع الإثارة السلوكية الحركية في تصوير الراوي الكاتب فخر الدين في بيته بعد أن أطبق الصمت على المكان إثر انتشار القوة الأمنية فيه: "الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة، النافذة الوحيدة في الصالة مفتوحة على

(١) فريس، إيمانويل ـــ موراليس، برنار: قضايا أدبية عامة. مرجع السابق ص١٦١.
(٢) ريكور، بول: الحياة بحث عن السرد. مقال في: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٩) ص ص ٣٧ ـــ ٥٥، ص٤١.

ضوء بلا شمس... لا صوت يأتي من الخارج، حتى نقرات المطر الليلي توقفت، حتى بحيرة الماء التي تكونت على السطح الخشبي توقفت عن تسريب قطراتها في المطبخ. وقف فخر الدين في الصالة (يحدق في النافذة المرتفعة)، لا شيء يبدو فيها سوى سماء بيضاء مفعمة بسحاب رمادي داكن وقمة المنزل المجاور. (نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور وأمعن النظر). من الذي ضغط على نومي حتى خنق لحظته العابرة، فأوقفها وأخرجني من الحلم إلى النوم إلى اليقظة؟ (نظر فخر الدين طويلا إلى المنزل المجاور)" (الرواية ص١١ ـ ١٢).

التكرار اللفظي لدوال بعينها فرشت للإثارة إطارا، جعل الإثارة ظاهرة في توقع ما سوف يسفر عنه النظر (أو التحديق) المتكرر مما عساه أن يكون سر ذلك الصمت الغريب.

ويدل السياق على أن فخر الدين لم يستدلّ على هذا السرّ، ولم تظهر عليه من علامات الخوف ما يثنيه عن مواصلة النوم: "ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم" (الرواية ص١٢):

الصمت	النظر
"صمت غريب يطبق على المكان والزمان"	"وقف فخر الدين في الصالة يحدق في النافذة المرتفعة".
"صمت جاثم بصدره على الهواء وعلى الأشياء"	"(نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور)"
"الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة".	"(أمعن النظر)"
"هذا الصمت مبالغ فيه"	"(نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور)"

وفي المقطع الثالث من الفصل الأول الذي يرسم مشهد مقتل فخر الدين، يخرج فخر إلى الشارع، فيدرك أن الجو الغريب قد أحكم سيطرته تماما، وأن الصمت مازال غريبا ومرعبا، وأن النوافذ والبيوت والمحلات قد أغلقت عيونها، ولكن عيونًا أخرى بشرية ترقبه: "عشرات العيون الخبيثة ترقبه وتسلمه بعضها لبعض" (الرواية ص١٣). تثير مراقبة فخر الدين تساؤلات عن هوية أولئك الذين يراقبونه، ولماذا يراقبونه؟ وما يتوقع

أن تخفيه هذه "العيون الخبيثة" له من مصير. وما هي إلا لحظات حتى يدرك القارئ أنها عيون رجال الشرطة الذين اصطادوه بمقتل وهو "يسير وحده في الشارع المقفرا".

أما الفصل الثالث "ماء القلل"، فيروي الراوي الشعبي في نهايته قصة الصراع بين فخر الدين وعمه سليم بسبب خطيئة ليلى ابنته مع الجار رزق. أراد العم أن يتزوج فخر الدين ليلى ليستر عليها من ناحية، ولكي لا يخرج خيره لغيره من ناحية أخرى. لكن فخر الدين لم يقبل، وهدد عمه بأن يخرج إلى الناس ويفضح أمره، "فأقسم العم برأس أبيه لئن فعل ليخنقنّه بيديه الاثنتين، فأقسم له فخر الدين أنه فاعلها إن لم يرجع عن غيّه، فحلف العم بالطلاق ثلاثا أن لن يزوج ليلى من رزق، ثم دفع فخر الدين على السلم. ودخل غرفته وأغلق عليه الباب. فما كان من فخر الدين إلا أن امتطى بغلة وطاف بالقرية كلها وأهلها من ورائه يقص عليهم قصة العم الفاجر، ويظل يعيد القصة حتى آخر الليل" (الرواية ص٥٨ـ ٥٩). هذا الصراع المحتدم بين فخر الدين وعمه، والتهديد المتبادل بينهما، يرجح أن أمرا ما خطيرا سوف يقع لفخر الدين، ويكمل الراوي الشعبي هذه القصة قائلا: "وعندما كان المؤذن يقيم الصلاة، رأى المصلون بغلة آتية من ناحية الغيطان تحمل جسدا ملقى، يسيل الدم من تحت عينه اليسرى على وجنته، ويلطخ جلبابه الأبيض، وفي وجهه ورقبته طعنات غائرة وجروح. نظر المصلون إلى جثة فخر الدين. وكادوا ينكرونها من هول التشوّه فيها، وظلوا يتبادلون النظر فيما بينهم وبين الجسد الملقى حتى طلع النهار" (الرواية ص ٥٩). أما الراوي المحقق عمر فارس، فقال معقبا على ما حكاه الراوي الشعبي: "أمسك الراوي ربابته وشرع في العزف، وكان الصبية ينفضون من حوله شيئا فشيئا. تقدمت إليه وعرفته بنفسي وسألته عن فخر الدين وقصته، (فنظر إليّ طويلا ولم يجب). فأضفت أني أحقق في اختفائه من القاهرة، (فقطب حاجبيه مستغربا قليلا، ثم ابتسم) وحمل ربابته ومضى" (الرواية ص٥٩)، يمكن لهذه السلوكيات الحركية جميعا أن تعني ـ ببساطة ـ أن ليس لدى الراوي الشعبي ما يضيفه. ولكن يمكن ـ في الوقت نفسه ـ أن تفتح للقارئ أبوابا عدة على الاحتمالات والتساؤلات: هل خشي الراوي الشعبي أن يصرح باسم القاتل، فاستعاض عن التصريح لفظا بالتلميح بهذه السلوكيات الحركية من نظر وتقطيب وابتسام؛ أي أنه بالسكوت عن الإجابة كان قد أجاب، وأن القاتل هو

العم سليم وليس غيره؟ أم إنه بالنظر والتقطيب والابتسام والانصراف قصد إلى أن ما رواه بين الناس وسمعه المحقق عمر فارس هو كل ما لديه من قصة فخر الدين؟ أم إنه استشعر في سؤال المحقق إياه مزيدا من قصة فخر الدين حرجا أن يكون خضع لمقتضى تشويق المستمعين، فزاد على روايته ما ليس منها في وقت يطلب المحقق فيه الحقيقة؟

هكذا تشارك السلوكيات الحركية في صناعة اللغز، وتترك للقارئ احتمال مسئولية التأويل.

وأما الإثارة اللغوية الأدائية، فهي في الرواية نادرة. وهي نادرة في كل خطاب مكتوب إلا المسرحية. كان الموضع الأهم في هذه الرواية هو قول الراوي المحقق: "صمت الراوي (يعنى الراوي الشعبي) لحظة. ومدّ بصره داخل قرص الشمس، فرانت حمرة على وجهه، ورقت تعابيره، وراق صوته ونعم، وفاض نور في وجهه، ونطق بصوت مغاير كما لو كانت روح قد تلبّسته" (الرواية ص٤٣). في هذا الموضع اجتمعت السلوكيات الحركية والإثارة الأدائية. لكن الذي يعنينا هنا هو هذا التغيّر في أداء الراوي الشعبي للحكاية كأنما تلبسّته روح أخرى. والسياق اللاحق يشير إلى أنها روح فخر الدين نفسه. الراوي إذن يحكي بأداء فخر الدين الصوتي، فينقل مستمعيه من عالم الحضور إلى عالم الغيبة، من عالم الحقيقة المتعيّن المحدود إلى عالم الخيال الرحب اللامحدود. في هذه الحال يصبح تغير الأداء - بكل ما ينفتح عليه من تلوينات صوتية تأثيرية وإيقاع وتنغيم ومطل وسرعة في الأداء أو بطء - يصبح وسيلة فعالة لإثارة القارئ وتشويقه إلى ما يأتي من حكي بعده، وأن ما يأتي ذو شأن خاص في مجرى الحكاية، يسمعه المستمعون الحاضرون الآن بصوت فخر الدين وأدائه بعد أن كانوا اعتادوا صوت الراوي الشعبي وأداءه.

أما الإثارة اللغوية البنائية، فهي من حيث الكم والكيف الأهم والأكثر فاعلية في لعب ذلك الدور في خطاب الرواية البوليسية المكتوبة. من الإثارة اللغوية البنائية، ما أطلقت عليه اسم "الإثارة اللغوية على مستوى البنية النصية"، وهو نوعان: إثارة محدودة، تقع بين منطوقين متواليين أو بضعة منطوقات. والأخرى إثارة غير محدودة تقع بين أجزاء مختلفة من النص. في الفصل الثالث "ماء القلل" يحكي الراوي المحقق إحدى الليالي التي قضاها فخر الدين في كنف خاله، وقد توفيت أمه: "ظل فخر الدين

طوال الليل جالسا يابسا في فراش أمه. في عينه صورة واحدة، وفي قلبه انغرس ناب ذئب" (الرواية ص٣٨).

وفي الفصل ذاته يحكي الراوي الشعبي للناس حكاية فخر الدين: "مات أبوه قبل أن يولد. وتوفيت أمه وهو في الرابعة " (الرواية ص٣٩). وفي موضع آخر من رواية الراوي الشعبي: "عاد فخر الدين إلى منزل أبيه في أول شوال وقد أتمّ الحادية عشرة من عمره وصار صبيا يافعا، بهيّ الطلعة. عاد فوجد أن خاله وزوجته قد حزما حوائجهما واصطحبا عيالهما وهجرا المنزل والقرية" (الرواية ص٤٥). الحكايات السابقة جميعا، سواء على لسان الراوي المحقق أم الراوي الشعبي، تثير القارئ بقوة التوقع لما يأتي من حياة فخر الدين بعد وفاة أمه، ثم ما عساه بفاعل بعد أن هجر خاله يوسف وزوجته الشامية القرية، لاسيما أنه كان شديد التعلق بهما.

في "ماء القلل" أيضا يحكى الراوي الشعبي وقد تلبّس بروح فخر الدين: "فتحت عيني فغشيهما ضوء عظيم، دعكتهما بكلتا يديّ، وأعدت النظر، وما هي إلا لحظات حتى رأيت في النور وجها نقيا كأنه هو النور نفسه.." (الرواية ص٤٣). تثير المنطوقات السابقة فضول القارئ لمعرفة هوية هذا الوجه النقي الذي رآه فخر الدين. وهي إثارة بقوة المفاجأة التي دلّ عليها التركيب "وما هي إلا لحظات حتى...".

وأما الإثارة اللغوية البنائية غير المحدودة، فهي التي تقع بين أجزاء مختلفة من النص، يؤدي التجادل فيما بينها إلى إنتاج ثنائية على نحو بعينه. ولعل من أهم تلك الثنائيات المتجادلة والمثيرة في الرواية ما يلي:

(أ) هنا/ هناك :

تنتمي هذه الثنائية إلى عنصر المكان. "هنا" الرواية هو القرية التي ولد فيها فخر الدين وقضى الشطر الأول من حياته، و"هناك" ـ ها هو المدينة القاهرة التي قضى فيها الشطر الآخر طالبا بكلية الحقوق ومحاميا، حتى كان مصرعه.

العلاقة بين "هنا": "هناك" علاقة متوترة. إنها العلاقة بين فضاء غلب فيه الدفء والطمأنينة وفضاء غلب فيه التربص والخيانة. بين هاتين النقطتين تولد الإثارة في ترقب القارئ ما سوف يواجهه فخر الدين بانتقاله إلى ذلك الفضاء الجديد وكيف يواصل فيه

حمل رسالة التغيير. أما الاستغراق البالغ في حكاية تفاصيل "هنا"، فهو تقنية سردية للتشويق بعناصر الصورة المقابلة "هناك": "هنا كانت أمه تخبئ له الحلوى. هنا كانت أمه تخرج الأطباق ذات الحواف الملونة يوم الجمعة حين تجتمع العائلة للغداء بعد الصلاة. هنا كانت أمه تخرج له صورة أبيه يوم زواجهما وتمسح دمعتين بطرف من طرحتها البيضاء. هنا كانت أمه تصلي جالسة على كرسيها وهي ترمقه بطرف عينها. هنا كانت أمه تقبله وتضمه وتلاعبه وهو يفر منها ضاحكا" (الرواية ص٣٥). تماهى فخر الدين مع ذلك الفضاء العذري وعرف لكل شيء فيه رائحة: "للأرض عند الغروب رائحة. وللماكينة القديمة رائحة القمح المطحون حديثا. ولقمائن الطوب في آخر احتراقها رائحة. ولأقراص الجلّة المتراكمة على سطح البيت المجاور رائحة. وللقشّ على سطح بيتنا رائحة. وللشمس حين تضرب فناء الدار في القيلولة رائحة. وللحقل في أول النهار رائحة" (الرواية ص٤٥).

(ب) الواقع / الحلم :

تنتقل الرواية البوليسية أحيانا من حكاية أحداث واقعية إلى أحداث غير واقعية، ويصبح المزج بينهما ظاهرة لافتة للنظر. والقارئ سوف يستثيره بالطبع خروج الرواية في هذه الحال إلى "اللاملاءمة". وهي "لاملاءمة" فنية يقصد بها الكشف عن أبعاد سيكلوجية مؤثرة في سلوك الشخصيات وعلاقاتها بالعالم. يجد الروائي في الحلم متسعا لحكاية ما لا يتسع له الواقع. يصبح الحلم ـ إذ ذاك ـ مكملا لواقع السرد الخاص. في "مقتل فخر الدين" يأخذ الحلم تارة شكل حلم النائم، ويأخذ شكل حلم اليقظة تارة أخرى. وفي الحالتين يلعب الخيال دورا رئيسا. وكان بول ريكور يرى أن الخيال ليس نتاجا للوهم؛ فالأخيلة لا تشير إلى الواقع فقط، بل "تقوله" فعلا. ويرى ريكور أن الأعمال الخيالية لا تقل واقعية، بل هي أكثر واقعية من الأشياء التي تمثلها؛ إذ يتضمن العمل الخيالي عالما كاملا معروضا أمامنا، "يكشف" الواقع ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركزة. ويقول ريكور: "للخيال القدرة على "قول" الواقع، وفي إطار الخيال السردي على وجه التحديد القدرة على قول الممارسة الواقعية إلى حد أن النص يستهدف قصديا أفق واقع جديد يمكن أن نسميه عالما. ويتخلل عالم النص هذا عالم

الفعل الواقعي لكي يضفي عليه تصورا جديدا أو - إذا صح القول - لكي يحول صورته"[1].

أما حلم النائم، فقد جاء على لسان عمر فارس. بعد أن حفظت قضية فخر الدين بنحو شهرين كان عمر فارس غارقا لأذنيه في قضية مخدرات صعبة ومعقدة. وبعد أن اجتهد لمدة تزيد عن العام في جمع الأدلة الكافية لإدانة المتهمين، فوجئ بسماع النطق ببراءتهم. يقول عمر فارس في إثر ذلك: "وكانت حالتي النفسية سيئة جدا، فعدت إلى منزلي مباشرة، واستغرقت في النوم على الفور حتى دون أن أخلع ملابسي. كنت واقفا عند شاطئ النيل. ربما عند إمبابة أو بعدها بقليل. وكانت الحقول الخضراء تملأ المكان من حولي، وتفصلني عن مدينة القاهرة التي كانت تبدو بمبانيها العالية وضجتها الملفوفة في سحب الغبار بعيدة وغامضة وغير حقيقية. جلست على الأرض الطينية الملاصقة للنهر، وأخذت أرقب الماء في صمت. أرحت ظهري على الأرض الرطبة. كانت مريحة وحنونة وقوية. غفلت عيني لحظة أو أكثر، ثم استيقظت على خرير الماء. رفعت رأسي ونظرت للماء، فلمحت شيئا يتحرك في منتصف النهر. أخذ يقترب ويتضح. كان هو. هو فخر الدين مرتديا جلبابا أبيض وطاقية بيضاء. ويبدو من تحت جلبابه سرواله الأبيض وحذاؤه الكاوتشوك. تملكني الفزع حين رأيته وجمدت في مكاني. اقترب أكثر فلمحت في صدره ثقبا عميقا قاني الحمرة ومتجلطا.

اقترب أكثر ونظر إلي. كانت عيناه مغرورقتين بالدمع. وبنظرة حزن قاهرة نظر إليّ طويلا، في عيني، ثم مدّ يده إلى الثقب في صدره، وأخرج رصاصة نحاسية عيار ١٦ مل ووضعها في يدي. ارتعشت. وانقبض قلبي بقوة حين لمست الرصاصة راحة يدي. سال الدمع من عين فخر الدين... كانت ملامحه قد تجمدت على تعبير الحزن القاهر البادي في عينيه... وددت أن أقول شيئا، لكن الرصاصة كانت تحرق كفي كجمرة ونظرة عينيه تملأ المسافة بيني وبينه. مد يديه إلى صدر جلبابه وشقه، فبان الهول في جسده. لحم مهترئ من الثقوب، كأنما اخترقته عشرات الرصاصات. وجروح مفتوحة

---

(١) فانهوزر، كيفن: أسلاف فلسفة ريكور في "الزمان والسرد". مقال منشور في كتاب: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٩) ص ص ٥٧ — ٨٥، ص٨١.

مثخنة بدماء قانية وسائلة. نظرت إليه في هلع وأنا أتراجع للوراء. ستر جسده بجلبابه، واستدار عائدا للنهر تاركا الرصاصة تحرق كفي المتصلبة عليه. اختفى شيئا فشيئا في الماء. وعندما استيقظت كانت كفي مازالت تحرقني من ملمس الرصاصة" (الرواية ص٢٤ ـ٢٥).

يلفت النظر في ذلك الحلم اشتماله على عناصر حقيقية عدة كان الفصل الأول من الرواية قد عرضها للقارئ، مثل جلبابه الأبيض وسرواله الأبيض والرصاصات التي أطلقها رجال الشرطة على فخر الدين، وكأنما كان عمر فارس أحد شهود العيان لمقتل فخر الدين في ذلك الفصل. وما يحكيه عمر فارس عن تأثره بهول الهيئة التي رأى عليها فخر الدين، وإن كانت في الحلم، إنما نفسره بأن الرواية أرادت أن تجعل من الحلم قوة تحريضية على أن يعاود النظر في قضية فخر الدين التي كان فرغ منها بتكليف من مدير المكتب في بضعة أيام. ويحكي عمر فارس أن ذلك الحلم صادف حصوله على مظروف كبير وصل إليه بريديا بمحتويات مهمة، مثل مذكرات فخر الدين في فترات مختلفة، وخطابات منه إلى أصدقائه، وخطابات من أصدقائه إليه، وخطابات عاطفية بينه وبين شيرين...إلخ. ويتساءل المحقق: "ماذا يعني هذا المظروف؟ وماذا يعني هذا الحلم؟ ولماذا لم يأتني إلا في ذلك اليوم وبعد شهرين كاملين من إغلاق الموضوع؟ ولماذا لم يأتني هذا المظروف المريب إلا اليوم؟ وما معنى كل هذه المصادفة الهائلة بين الحلم والواقع؟" (الرواية ص٢٦).

أما الشكل الآخر للحلم في الرواية، فهو حلم اليقظة. يحكي إسماعيل أحد أصدقاء فخر الدين للمحقق عمر فارس ما كان يجمع بين فخر الدين وصديقه ناصر الخضري من طموحات وآمال: "حكى ناصر حكايته: المدرسة والمدرسين والدراسة وقهر روحه فيه. والتقت روحه بروح فخر الدين في موسيقى "باخ" التي تملأ عليهما الغار وتنسج خيوطا للعنكبوت على الباب وتفصل المدينة وتبعد ضوضاءها. وتنمو في قلب البيضة حمامة تعلق قلبها على الباب ويطلع لها جناحان جديدان ومنقار. على كوبري طلخا اتصلت الحكاية والأحلام وأعادا رسم المدينة على الجدران.

رويا الحلم بالنيل المنتعش ليلا، وأضاءت مصابيح الكوبري شوارع المدينة الجديدة، وخرج ورد النيل من الماء إلى الشاطئ وزرع ونما شجرا وزحف على

المدرسة المتهدمة. ونمت طحالب على عتبات الفصول وبنفسج من أشعار محمود درويش على السبورات في مدرسة أخرى في مدينة أخرى. وعلا النيل وروى الشجر والطحالب والبنفسج والحقول التي جاءت من القرى واحتلت الأسفلت. وارتدى فخر الدين وناصر أجنحتهما، وملآ أوراق الامتحانات بأشعار درويش وأشجاره وموسيقى "باخ" وكلمات الإمام الغزالي وخطب الشيخ محمد عبده وحكايات "هرمن هسه" وتأملات سقراط. نقرت الحمامة بمنقارها وأكلت وظهر ريشها وضاق عليها العش فخفقت بجناحيها في الهواء، فأدرك الجهال أنهما بالداخل، فهاجموهما بالكتب والأحبار وماكينات الاستنسل التي يطبع عليها الامتحان... ولما اشتد حصار الجهال للغار وحمي وطيس القتال واستشعر فخر الدين سوء موقفه، التفت لأخيه خلفه فلم يجد ناصرا" (الرواية ص٨١ ـ ٨٢). كانت الصداقة القوية قد جمعت بين فخر الدين وناصر الخضري، ولكن ناصرا خان صديقه. من ثم، يستحضر الحلم قصة الغار المعروفة في السيرة النبوية. لم يكن ناصر صَدِيقا صِدِّيقا مثلما كان الصِّدِّيق "أبو بكر".

كان الحلم في الحالتين حلم التغيير: كان حلم النائم هناك قوة تحريضية على تغيير واقع الأجهزة الأمنية وعلاقتها بالمجتمع ومصائر أفراده. وهنا نرى حلم اليقظة قوة تحريضية على تحقيق الأمل في تغيير البيئة الاجتماعية والأنظمة التعليمية التي عانى منها الصديقان لكي تصبح أعظم نفعا وأقدر على تحرير طاقات الإنسان وإبداعاته. يعني هذا بالضرورة أن حلم اليقظة لم يكن علامة على الهروب من الواقع. إنه بالأحرى علامة على قوة الانشغال بالواقع ومعاناة التفكير في تغييره وإعادة تشكيله. وكان جاستون باشلار يرى أن "حلم اليقظة ينقل الحالم خارج العالم المباشر إلى عالم يحمل سمة اللانهائية"[1].

تنبع الإثارة في هذه الثنائية من قدرة الراوي على "تضفير" الواقع بالخيال بما يناسب حبكة الرواية من ناحية، ومن التغيّر في سلوك الشخصيات الثلاث: عمر

---

(١) باشلار، جاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.بيروت (١٩٨٤) ص١٧٠.

فارس وناصر الخضري وفخر الدين من ناحية أخرى: كشف حلم النائم عن المفارقة بين فراغ عمر فارس من ملف فخر الدين في بضعة أيام في المرة الأولى ورغبته الآن في التفرغ لهذا الملف مهما طال الوقت. وكان حلم اليقظة سببًا في الكشف عن مفارقة أخرى بين توحد ناصر مع صديقه فخر الدين في الظاهر وخيانته له في الباطن.

ولاشك أن مبالغة المتكلم إسماعيل في إظهار قوة التوحد بين الصديقين أملاً سوف يدعو القارئ ـ في هذا السياق ـ إلى طرح السؤال: هل استمر ذلك التوحد بينهما؟ أم أطاحت به ضغوط الواقع ومفاجآته؟

(جـ) القوة/ الضعف :

وهي قوة القاتل في مقابل ضعف المقتول. يقف فخر الدين هنا فردا بإزاء مجموع هم رجال الشرطة. هذه من أقوى علامات ضعف الضحية في الرواية، وإن كانت الرواية في سياقات المناظرة أظهرت فخر الدين قويا.

كان التخطيط للقتل وتنفيذه عملية جماعية تتسع فيها الإدانة. وعلى رغم أن الرواية بعد فصلها الأول قد بنت الحكاية على اللعبة البوليسية المعروفة في تعدد احتمالات الوفاة، فإن جميع تلك الاحتمالات ينفيها مشهد مقتله جهارا نهارا في الفصل الأول.

هي إذن لعبة الشك الذي ينفيه اليقين، أو اليقين الذي ينفيه الشك. ولاشك أن القارئ سوف يستخدم في غمار هذه اللعبة ما يستطيع استخدامه من وسائل المعرفة كالإدراك والاستدلال والفحص والتحقق والمقارنة وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فاليقين في ذلك المشهد هو مقتل فخر الدين على أيدي الشرطة. ولا يعني القارئ ـ إذ ذاك ـ إلا أن يشعر في الإخراج السردي للمشهد بالمتعة والإثارة. مشاهد ثلاثة متكاملة ومتجادلة صنعت فصل "الوداع":

ـ١ـ

"العجلات الكبيرة الصلبة تهرس الأسفلت النديّ في سيرها الحثيث. يهتز كوبري قصر النيل من وطأة حمولته. تمر قافلة السيارات أمام الأوبرا وفوق كوبري الجلاء. لا

سيارات أخرى في هذا الصباح. يملأ طابور السيارات شارع التحرير. ثمة مطب فجائي مغطى بالماء المتبقي من مطر الليل، تهتز العربة بعنف عند المطب، فيترنح الجنود أنصاف النائمين ويفيقون... هدّأت السيارة البيجو البيضاء التي تقود الطابور من سرعتها. وتوقفت فتوقفت سيارات نقل الجنود خلفها تباعا...

استأنفت السيارات مسيرتها. عند ميدان الدقي انحرفت السيارة البيجو البيضاء يسارا ومن خلفها سيارتا نقل للجنود، بينما استكمل الطابور سيره في شارع التحرير. في صمت الخامسة صباحا، كانت قطرات الندى تنحدر رويدا رويدًا من أعلى كابينة القيادة على صاج السيارة الزيتي اللون... شد الجنود قبضاتهم على العصي المطاطية المعلقة في أحزمتهم. عند شارع الزيات توقفت العربة الأولى. هبط الجنود متتابعين وساروا أمام الجامعة. توقفوا في صفين... وقفت البيجو البيضاء أمام قبة الجامعة حيث تولت أعمال القيادة والسيطرة بالتعاون مع السيارة الجيب المجهزة بنظام التحكم الآلي... طارت الإشارات في الأثير الصباحي تحمل أوامر بسيطة وموجزة... في الجامعة متسع للسيارات. الأحذية العسكرية الثقيلة تدب على الأسفلت المبلل... الجنود المزودون بالدروع والعصي يقفون صامتين في طابور مربع... تتقدم فرق القناصة القادمة من شارع السودان لتحتل أسطح البيوت العالية في شارع الطوبجي الفاصل بين الدقي وبين السرايات...

-٢-

أخرج فخر الدين رأسه من تحت البطانية. فتح عينيه ثم أطبقهما ثانية... ما الذي أيقظه مبكرا هذا الصباح؟ لا يدري. شيء غريب في جو الغرفة لا يدري ما هو... أدرك فخر الدين أن هناك أمرا غريبا يسبح في هواء الشقة كلها. صمت غريب يطبق على المكان والزمان ويمتد ليشمل الكون كله. صمت جاثم بصدره على الهواء وعلى الأشياء... الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة. النافذة الوحيدة في الصالة مفتوحة على ضوء بلا شمس. ما الذي أيقظني مبكرًا هذا الصباح؟... لا صوت يأتي من الخارج. حتى نقرات المطر الليلي توقفت... وقف فخر الدين في الصالة يحدق في النافذة المرتفعة. لا شيء يبدو منها سوى سماء بيضاء مفعمة بسحاب رمادي داكن وقمة المنزل

المجاور. نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور وأمعن النظر. من الذي ضغط على نومي حتى خنق لحظته العابرة فأوقفها وأخرجني من الحلم إلى النوم إلى اليقظة؟ نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور. ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم. فتح باب الدولاب الخشبي القديم. مد يده إلى جلبابه الأبيض وسرواله الأبيض. بحث عن جوربه الأبيض والتقطه. أكمل فخر الدين ارتداء ملابسه... فتح الباب، وخرج.

-٣-

عندما خطا فخر الدين خطوته الأولى في شارع العهد الجديد أدرك أن الجو الغريب قد أحكم سيطرته تماما. الجو الذي انسلّ إلى داخل شقته وضغط على نومه فأيقظه، موجود هنا... صمت مرعب يشل الشارع. السادسة والنصف صباحا في بين السرايات وعم عبده ليس واقفًا... عم سيد الحلاق لا يفتح الراديو. ودعاء الصباح لا يأتي من إذاعة الشرق الأوسط. لا أحد في الشارع. النوافذ مغلقة. أبواب البيوت مغلقة. المحلات الصغيرة والأكشاك مغلقة... أغلقت كل البيوت عيونها وقلوبها واستسلمت لنومها الطويل... عشرات العيون الخبيئة ترقبه وتسلمه بعضها لبعض. مر فخر الدين من جانب مصنع الكوكاكولا متجها إلى شارع السودان. مازال الصمت شاملا، والوجود الخفي مسيطرا، وفخر الدين سائرا... فخر الدين يسير وحده في الشارع المقفر... في تمام السابعة إلا الربع من صباح الأول من شهر أكتوبر. صمتت بين السرايات لحظة ثم انهال الصوت داميا متفجرا من كل نافذة ومدخل وسطح، متتاليا سريعا متدفقا متصلا نافذا وقاتلا. سقط فخر الدين سقطة واحدة على رصيف الشارع في دمه الأحمر القاني المنساب ساخنا على ردائه الأبيض. اتصل صوت الطلقات متتاليا لدقيقتين كاملتين. أفسح الهواء صدرا لإشارة الصمت فصمتت الرشاشات الآلية. صمت شامل. أطل وجه أحد الجنود من باب بيت مقابل. عبر الشارع مسرعا شاهرا بندقيته باتجاه الجسد الممدد على الرصيف. اقترب في حذر ومال عليه. دفعه بقدمه فقلبه على ظهره. بان وجه القتيل. دفعه بركلتين متلاحقتين حتى تأكد موته. رفع رأسه إلى من فوق الأسطح وأشار بإبهامه إلى أعلى" (الرواية ص٩-١٤).

المشهد مجموعة من الموتيفات الديناميكية. وقد اشتمل على لقطات ثلاث. واللقطة هي الوحدة الأساسية في بناء السرد، وتتميز بوصف ما تضمّه من عناصر. حركة المشهد ومغزاه لا يحاط بهما إلا بالمقارنة بين اللقطات الثلاث. سوف يسترعي انتباه القارئ ازدحام اللقطة الأولى بالتفاصيل. وسوف يتساءل القارئ إثر ذلك: لماذا كل هذه الحشود والتجهيزات؟ حتى تلقي اللقطة الثانية بالضوء للمرة الأولى على فخر الدين في بيته. هنا يصبح الربط بين هذه الحشود والتجهيزات وفخر الدين متوقعا. وفي اللقطة الثالثة يتحول التوقع إلى المفاجأة المحزنة المخزية في آن معا: أحكم الضباط والجنود قبضتهم على أرض الميدان، وهيأوا للقناصة على أسطح البيوت اصطياد الهدف، كأنما هي الحرب الشعواء: "سقط فخر الدين سقطة واحدة على رصيف الشارع في دمه الأحمر القاني المنساب على ردائه الأبيض".

لقد كان التلازم بين الإثارة والديناميكية اللغوية من علامات المشهد. الوجه الآخر للجدل بين القوة والضعف هو الجدل بين زمن فعلي وآخر، أو بين نوع جُملي وآخر، أو بين درجة من سرعة الإيقاع وأخرى... إلخ. بيد أن اللافت للنظر مما نعده من ظواهر التلازم بين الإثارة والديناميكية اللغوية في هذه الثنائية بخاصة، هو الانتقال المفاجئ بين جملتين متواليتين تطول إحداهما طولا زائدا وتقصر الأخرى قصرا زائدا، وهو انتقال مفاجئ يحكي نظيره بين القوي قوة زائدة (رجال الشرطة) والضعيف ضعفا زائدا (فخر الدين):

- "وتوقفت فتوقفت سيارات نقل الجنود خلفها تباعا. دقائق من الانتظار".
- "هبط الجنود متتابعين وساروا أمام الجامعة. توقفوا في صفين".
- "تتسلل في حرص فصائل منهم في شارع العهد الجديد. على سلالم المنازل القديمة".
- "نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور ثم ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم".
- "الجو الذي انسلّ إلى داخل شقته وضغط على نومه فأيقظه. موجود هنا".
- "الماء راكد في وسط الشارع. لا يتحرك".

- "يشعر بالمسافة بين موضع قدمه وموضع الخطوة القادمة. يخطوها".
- "انحبست أنفاسه لحظة وانتظر لم يستدر".
- "صمتت بين السرايات لحظة ثم انهال الصوت داميا متفجرا من كل نافذة ومدخل وسطح: متتاليا سريعا متدفقا متصلا نافذا، وقاتلا".
- "أفسح الهواء صدرا لإشارة الصمت فصمتت الرشاشات الآلية. صمت شامل".

إذا كنا نميّز النمط من تكراره في المكان والزمان بعدد كاف من الحالات، فإن الحالات العشر السابقة في مشهد واحد صورته صفحات ست ينبغي لها أن تمثل نمطا تركيبيا بعينه لم تعرفه إلا هذه الثنائية.

(د) المثالية/ الواقعية :

ترتبط هذه الثنائية بنظرة الشخصيات الروائية إلى العالم. الجدل بين طرفي الثنائية بلغ في الرواية درجة الصراع الأيديولوجي بإزاء قضايا تربوية واجتماعية وسياسية. يمثل فخر الدين الطرف الأول من الثنائية، وتمثل شخصيات أخرى عدة الطرف الثاني، مثل: العم سليم، والدكتور سعيد أستاذ فخر الدين في كلية الحقوق، ووالد شيرين الذي رفض فخرَ الدين زوجا لها، والرائد عصفور، والقائد القاضي في فترة تجنيد فخر الدين العسكرية. يقع هذان الطرفان على طرفي نقيض. اختلف فخر الدين معهم في الرأي ودخل مع بعضهم في مناظرات حادة، يقرع فيها الحجة بالحجة. ولا شك أن القارئ سوف تستثيره مثل هذه المناظرات التي تنطلق بين يديه بين من لا يملك إلا الكلمة ومن تدعمه سلطة اجتماعية أو سياسية. من أهم المناظرات التي تكشف عن طبيعة العلاقة بين طرفي هذه الثنائية هذه المناظرة بين القائد القاضي العسكري وفخر الدين:

- أنت متهم بعصيان أوامر القائد في ميدان المعركة، وبتحريض زملائك الجنود على العصيان، هل تقر بارتكاب هذه الجرائم؟
- أنا لم أحرض أحدا. لقد رفضت المساهمة في عملية قتل جماعية. ولما سئلت عن السبب أجبت.
- إذن أنت معترف بعصيانك للأوامر.
- أنا مقر بعصياني لأمر التحرك إلى حفر الباطن.

ـ هل تعرف عقوبة هذه الجريمة؟

ـ هذه ليست جريمة.

ـ هل تعرف عقوبة هذا العصيان؟

ـ لا.

ـ الإعدام رميا بالرصاص.

ـ ...

ـ هذه خيانة عظمى.

ـ أنا لم أخن أحدا.

ـ ورفضك التحرك؟

ـ التحرك لحفر الباطن هو الخيانة بعينها.

ـ التحرك لحفر الباطن كان أمرا عسكريا يا جندي.

ـ كونه أمرا لا يجعله حقا.

ـ ليست مهمتك أنت أن تحدد الحق من الباطل.

ـ أنا لم أحدد شيئا لأحد. أنا رأيت الحق حقا فاتبعته. ورأيت الباطل باطلا فاجتنبته.

ـ وهل من الحق أن تعصي أمر قيادتك في ميدان حرب؟

ـ أمر قيادتي باطل، وهذا ليس ميدان حرب.

ـ كيف لا يكون ميدان حرب؟ وفيم كل هذا القتال إذن؟

ـ هذا القتال أنتم المسئولون عنه.

ـ نحن المسئولون عنه؟ هل نحن الذين جعلنا العراق يعتدي على الكويت؟

ـ هذه سياسة. وأنا لم أشترك في السياسة من قبل كي أتحمل الآن عواقبها.

ـ ماذا تقصد؟

ـ أقصد أنكم أنتم المسئولون عن السياسة. أنتم وحدكم. لم تسألوني من قبل عن رأيي. لم تستشيروني. ولم أشترك معكم في قرار. أنتم تفعلون ما تشاءون. ومن ثم فليس من حقكم أن تحملوني تبعة أفعالكم.

- ولكنك مواطن في هذه الدولة. أنت لا تعيش وحدك في الفراغ. أنت مواطن في دولة لها مصالح وسياسة. ولا يعقل أن تنتظر الدولة موافقة الأفراد واحدا واحدًا لكي تأخذ قرارا.

- أولا أنا لست مواطنا. أنا رعية. المواطن يشارك في إدارة وطنه. وأنا لم أشارك. وبالتالي لا أتحمل مسئولية أخطاء من أدار. المواطن له حقوق وعليه واجبات. وأنا لم أسمعكم تتحدثون عن الوطن إلا ساعة تقديم الواجبات فقط. المواطن عضو في جماعة، لها مصالح مشتركة، ولكنكم تخضعون الجماعة ومصالحها لمصلحتكم أنتم وتجعلون منها مجرد رعية لأوامركم. أنا لم أخترکم وليس بيني وبينكم عهد كي أصونه. ثانيا الدولة ومصالحها التي تتحدث عنها ما هي إلا سياستكم أنتم ومصالحكم أنتم. وهي تقود إلى الحرب وإلى الخراب مثلما ترى. وليس لكم أن تخضعوا الناس لمصائب تجنون أنتم من ورائها المصالح.

- أليست مصلحة الجميع في ردع المعتدي؟ في إقرار العدل؟

- العدل كل لا يتجزأ. ولا يمكن أن تقيم العدل في دار وتترك الظلم في بقية الديار سائدا. إن كان الموضوع موضوع عدل، فلنبدأ بإقامة العدل في كل مكان وعلى قدم المساواة. (الرواية ص١٨٨- ١٩٠).

هكذا تجري المجادلة التي اقتطعنا منها هذا الجزء ليكون بيِّنة على سائر الأجزاء في طبيعة موضوعاتها ونهجها في المبادلة والتبرير والتدعيم وقرع الحجة بالحجة في قوة وحرارة، ينطلق فيها القاضي من مكانته الاجتماعية والسلطة السياسية التي يمثلها، وينطلق فيها فخر الدين من خلفيته التعليمية وهو طالب القانون المتخرج في كلية الحقوق ومن قيمه التي نشأ عليها في قريته ومبادئه التي تبناها واتخذها طريقا في الحياة. كانت جذور فخر الدين الريفية ممتدة إلى أعماق قناعاته حتى دعمتها دراسته للقانون. ابن القرية - كما يقول كل من جورج لاباساد ورينيه لورو - يؤسس تنظيمه الاجتماعي على مبدأ المشاركة الكلية للأفراد. كل عضو في المجتمع مرتبط ارتباطا عضويا بالآخرين. أما ثقافته - وهي شفهية أساسا - فتتميز بالأهمية التي تأخذها الأسطورة والتكرار والدوران" [1]. لا شك أن فخر الدين يمثل في هذه المناظرة وجهة نظر

(١) لاباساد، جورج — لورو، رينيه: مقدمات في علم الاجتماع. ترجمة هادي ربيع. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ (١٩٨٢) ص١٣١.

كثيرين من عامة الشعب والأحزاب السياسية. ولا شك أن القارئ سوف تثيره هذه المناظرة القوية التي يعد دخول فخر الدين فيها طرفا ضربًا من المغامرة لم يكن يملك فيها شيئا إلا يقين الحق في مقابل خصمه الذي كان يتظاهر بفهم الواقع والإحاطة بلعبة السياسة التي لا يحكمها عادة معيار الصواب والخطأ قدر احتكامها إلى معيار المصلحة. كثيرون ممن عرفوا فخر الدين أثناء الدراسة الجامعية أو ممارسة المحاماة وصفوه بالمثالية. وتدلنا الرواية على أنها لم تكن مثالية المبادئ النظرية، بل مثالية الممارسة والسلوك والعمل الفعلي.

كان فخر الدين في نظر هؤلاء إذن مثاليا يوتوبيًا. يبين بول ريكور أن اليوتوبيا تتسرب إلى جميع مجالات الحياة الاجتماعية؛ وذلك أنها الحلم بصيغة أخرى للوجود العائلي، وطريقة أخرى في امتلاك الأشياء واستهلاك الخيرات، وكيفية أخرى في تنظيم الحياة السياسية[1]. يمكن أن نرى وجهات نظر فخر الدين في المناظرة السابقة وفي الرواية بأسرها من منظور آخر؛ هو منظور "أخلاق العناية ethics of care". وهي فلسفة أخلاقية ليست مثالية خالصة أو غير عملية، بل هي قيمة وممارسة على حد سواء[2]؛ وذلك أن فخر الدين ينطلق في نقده الواقع من ثوابت دينية ومبادئ حقوقية في وقت يرى الناس ضياع أملهم في مجتمع الرخاء والمساواة وحرية الرأي والعدالة في توزيع الثروة والعمل والأجور شاهد إثبات على تمتع فخر الدين بالشجاعة الشخصية والحس القوي بالواقع.

أما الإثارة اللغوية البنائية على مستوى علاقة النص بنص آخر، فتنحصر في دائرة انفتاح الرواية في بعض السياقات والمواقف على شفرة لغوية خارجية ارتبطت بتجربة إنسانية أخرى معروفة في الثقافة. كان ميخائيل باختين قد عالج ذلك تحت معيار "الحوارية"، كما عالجه النقد التشريحي ولسانيات النص تحت معيار "التناص". النص فيهما ليس ذاتًا مستقلة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. كان الكاتب قد وجد في شعر محمود درويش وأمل دنقل وأحمد عبد المعطى حجازي بعدًا

(١) ريكور، بول: من النص إلى الفعل. ترجمة محمد برادة وحسان بورقية. عين للدراسات والنشر ط١ (٢٠٠١م) ص٣٠٦.
(٢) انظر في تفصيل ذلك :
هيلد، فيرجينيا: أخلاق العناية. ترجمة دكتور ميشيل حنا متياس. سلسلة عالم المعرفة. الكويت ط١ (أكتوبر ٢٠٠٨م) ص١٣—١٤.

إنسانيا ودراميا طاغيا، فاقتطع من أشعارهم مقطوعات صدّر بها الرواية والفصول، بل اقتبسها في سرد الراوي المحقق ورسائل فخر الدين ومذكراته. هذه الاقتباسات تلعب دورا فعالا في تعزيز الاعتقاد في جدوى الرسالة التي حملها بطل الرواية وأنّ له أن يدخل في زمرة هؤلاء الشعراء أصحاب القضايا الإنسانية في التاريخ الأدبي المعاصر. بيد أن ما نراه هنا أقوى اتصالا بالإثارة في الرواية البوليسية هو هذا الشكل من التناص الذي تذوب فيه التجارب المعروضة في الرواية وشفراتها اللغوية في تجارب سابقة معروفة، من أجل استثارة وعي القارئ والتأثير في أفق توقعاته واستجابته للخطاب الراهن. لقد عرضت الرواية على لسان الراوي الشعبي لميلاد فخر الدين ونشأته وما مرّ به من أحداث مهمة في صباه وشبابه في شفرة لغوية تحيل إلى نظائرها المروية في السيرة النبوية. قال الراوي: "مات أبوه قبل أن يولد. وتوفيت أمه وهو في الرابعة، فانتقل عمه وزوجته التي هي خالة فخر الدين للمعيشة في منزل أبيه الكبير... وهذا البيت من أكبر بيوت البلد وأعرقها. وكان جده هاشم شيخ البلد وكبيرها... وكان للحاج هاشم تجارة... أما المرأة المسماة أم إبراهيم فهي مرضع كانت عائشة قد أحضرتها... في آخر الشرقية على حافة الوادي الأخضر والصحراء، خرج فخر الدين يهشّ بالعصا على الغنم... خمس سنوات قضاها فخر الدين في كنف أم إبراهيم مرضعته ومربيته. وفي صحبة الغنم والصحراء، تهذبت طباعه ونقت نفسه وسمت مراميه... وأخبرني أن اسمه الشيخ عمر... وقال لي إنه سيكون لي شأن عظيم، فاحمر وجهي من الخجل، فربت على كتفي ثانية وقال: لا تخجل، بل ارتجف من الوجل ومن هول الأمانة، فوجمت..." (الرواية ص٣٩ــ ٤٤). وفي إحدى أوراق فخر الدين الخاصة يقول عن قريته التي ولد ونشأ فيها: "يا أحب أرض الله إلى قلبي، ما هجرتك إلا مكرها" (الرواية ص٤٥).

لقد أرادت الرواية أن تستمد من قوة المتناصّ في الثقافة قوة إضافية. وما استدعت الرواية "هنا" و"الآن" هذه التجربة الفريدة وما ارتبطت بها من عبارات في حياة الرسول (ص) إلا أن تكون قد وجدت فيها ما لم تجده في غيرها من عبقرية احتمال الرسالة للناس.

إذا كان الصراع بين الخير والشر هو القضية الكبرى للرواية البوليسية التقليدية، فإن عز الدين شكري قد خرج بروايته "مقتل فخر الدين" عن هذه الدائرة المغلقة ليفتح للرواية البوليسية العربية فضاء جديدا رحبا على ما تعتمل به حياة الناس اليومية من هموم ومشكلات اجتماعية وسياسية. وإذا كانت هذه القراءة الأولية للرواية قد انصرفت إلى تحليل سياقات الإثارة بوصفها روح الرواية البوليسية، فقد جعل عز الدين شكري الديناميكية اللغوية ـ من حيث هي التغير على مدار الوقت ـ روح الإثارة.

***

الفصل السابع

لذة القص

« قراءة فى رواية " ورّاق الحب " لخليل صويلح »

١ـ توطئة :

لعب الوراقون دوراً عظيما في الثقافة العربية، كان الجاحظ مثلا يكترى دكاكين الوراقين ويبيت فيها للنظر، واليوم يلج الروائى السورى خليل صويلح فى روايته "وراق الحب" (٢٠٠٨) عالما روائيا جديدا ومختلفا من منظور ثقافى تراثى إلى "الوراقة" يبنيه على فكرة نسخ أجمل ما قيل فى الحب والفراق والموت. ولكن الوراق يقرر ـ وقد أوشكت الرواية على الاكتمال ـ إلغاء فصل الموت لاعتبارات تقنية هى ـ فيما يفهم ضمنا ـ خروج الموت عن طبيعة الرواية، لاسيما أنها حفلت بحكايات الحب واللذة الجسدية، واعتبارات موضوعية هى ـ كما ذكر الوراق صراحة ـ حصوله على مئات الروايات والمراجع عن موضوعات الحب والعشق والفراق والتى تحتاج إلى تفرغ وقراءة متأنية. وسوف يلحظ القارىء تحول الرواية من الحب عاطفة جياشة تجاه الآخر الأنثوى إلى اللذة والألم. وتجرى أعمال "الوراقة" بالرواية على هذا الطريق حتى تنتهى. ولكنها تجرى على هذا الطريق فى لذة أخرى، هى اللذة المعنوية: لذة القراءة، كأنما أراد الوراق لذلك التحول أن يظهر للقارىء بوجهه خطابا روائيا من قص اللذة إلى لذة القص. فكرة نسخ أجمل ما قيل فى الحب والفراق انتظمها ـ فيما نرى ـ خيطان اثنان. أحدهما ما يمكن تسميته بخيط المضمون؛ وهو إشارة الوراق إلى كراهيته الحرب والروايات التاريخية. وهى كراهية تعنى ـ من ناحية ـ غياب دور الفرد العادى فى مثل هذه الروايات لمصلحة الفرد الزعيم أو لمصلحة الجماعة، وتعنى ـ من ناحية أخرى ـ ابتداء الرواية بدعوة الوراق إلى معايشة الحاضر والاستمتاع بالحياة. وأما الخيط الثانى، فهو ما يمكن تسميته بخيط الشكل أو التقنيات. وهو إشارة الوراق إلى نيّته كتابة رواية نواتها الفكرة السابقة، بتقنيات واشتراطات خاصة، منها أن تفيد من طريقة "الحكواتى" ومن هندسات كبار الروائيين فى الوقت نفسه. ومنها أن تختزل هذه الرواية المنتظرة جميع الروايات التى قرأها طوال ثلاثين عاما، ومنها أن تشد هذه الرواية القارىء، وأن تكون ابنة معاناة وتجربة شخصية.

الوراق هو المتكلم فى الرواية، وهو نفسه الراوى والبطل. وهو البطل المطلق الذى ينسخ ما يشاء، ويقرأ ما يشاء، ويقول ما يشاء، ويفعل ما يشاء أيضا. وهذه جميعا

مؤشرات أولية على رواية ذكورية من طراز فريد، أو قل هي رواية يمسك فيها متكلم ذكر بجميع خيوط الحكاية وبوجهة النظر جميعا. أما الشخصيات الأخرى، فهى جميعا أنثوية، وهى خمس: ثريا، ولمياء، وسناء حسن، وبهجة الصباح، وسلوى: ثريا الفتاة الريفية الجميلة، ولمياء الممثلة الشابة، وسناء صديقته القديمة وكانت تخرجت فى كلية الفنون الجميلة، وبهجة الصباح طالبة الدراسات العليا، وسلوى الممرضة. كان الوراق/ البطل دائما مركز الدائرة، وهؤلاء الخمس يدرن بالمحيط، ولكنهن يدرن متفاوتات فى قوة العلاقة والتأثير فى حياة البطل العاطفية. كانت علاقته بثريا مشهدا عاطفيا عاصفا، واشتهاء عاصفا، ولكنه كان مشهدا عابرا. وامتاحت علاقته بلمياء من الماضى فيما يشبه ذكرى علاقة تقصّها الرواية أكثر منها علاقة طبيعية فى الحاضر، وهى ـ على كل حال ـ من حوّلت البطل كائنا حسّيا بعد أن باءت العلاقة بينهما بالفشل. وكذلك هى الحال مع سناء حسن، فهى ممن أحبهنّ ذات يوم ولكن علاقته بها ماتت برحيلها إلى اللاذقية. أما سلوى، فيبدو أن حظها من التأثير فى حياته العاطفية كان ضئيلا، إنما كانت مصدرا آخر للذة. وأما بهجة الصباح، فهى التى امتلكت نفسه وقلبه.

كانت الوحيدة التى دعاها تدليلا بهجة الصباح بدلا من اسمها الحقيقى بهيجة، وكانت الوحيدة التى ناداها بـ "محبوبتى" و "معبودتى"، وكانت الوحيدة التى أخبر عنها فى هذه الرواية أنه سوف يفرد لها فصلا خاصا فى روايته المنتظرة، وكانت الوحيدة التى قارنها بلمياء أعتى صديقاته؛ فبهجة الصباح هى الروح ولمياء هى الجسد، وكانت الوحيدة التى عرّج البطل ـ فى سياق الكلام عنها ـ على كتب المتصوفة فى الحب الإلهى كجلال الدين الرومى وسعدى الشيرازى وفريد الدين العطار وغيرهم، وكانت الوحيدة التى جمعه بها نفسيا الكتاب؛ فهو الوراق وهى الباحثة فى أدب الرواية، وكانت الوحيدة التى تخلّل كلامه عن علاقته بها شيء من لغة الورّاقين والنسّاخين: "كنت طوال الوقت أتجاهل حضور بهجة الصباح وأبعدها قاصدا عن شاشة مخيلتى معتبرا أن ما حصل بيننا مجرد خطأ مطبعى ينبغى تصحيحه فى الحال" (ص١٢٤).

وصف الوراق روايته المنتظرة بأنها رواية "المسكوت عنه". وفي موضع آخر قال إنه يكتب هذه الرواية من "أجل هيلين الجميلة". وهيلين الجميلة هي بطلة "الحرب والسلام" الباقية والمذكورة والرمز الجميل على كل أنثى. المسكوت عنه هو الحب واللذة. هو الحياة وقد لعبت فيها هيلين الجميلة بالقلوب ومنحت الحياة معناها ولذتها. بيد أن هيلين الجميلة في حياة الوراق "ليست واحدة على أية حال، ففي كل زمن أقول هذه هيليني الأخيرة لتولد بعدها هيلين وهيلين وهيلين" (ص٢٥). الحب واللذة حياة البطل المتجددة. ربطت أدبيات العشق بين قوة الحب وقوة اللذة. يقول ابن قيم الجوزية مثلا (ت ٧٥١ هـ): "فكلما قويت المحبة قويت اللذة بإدراك المحبوب"[1] ووصف ابن قيم الباب الذي أفرده "في أن اللذة تابعة للمحبة في الكمال والنقصان" بأنه من أجلّ أبواب كتابه وأنفعها[2]. وكذلك ربط ابن قيم بين اللذة والألم. فُسِّرت اللذة بأنها إدراك الملائم، وفُسِّر الألم بأنه إدراك المنافي؛ "فإدراك الملائم سبب اللذة، وإدراك المنافي سبب الألم. اللذة والألم ينشآن عن إدراك الملائم والمنافي. والإدراك سبب لهما. واللذة أظهر من كل ما تعرَّف به؛ لأنها أمر وجداني. واللذة والبهجة والسرور وقرة العين وطيب النفس والنعيم ألفاظ متقاربة في المعنى. وهي أمر مطلوب في الجملة، بل ذلك مقصود كل حي" [3]. واللذة عند ابن قيم أنواع ثلاثة: لذة جثمانية، ولذة خيالية وهمية، ولذة عقلية روحية. من الأولى لذة الجماع. ويشترك فيها مع الإنسان الحيوان البهيم. وليس كمال الإنسان بهذه اللذة لمشاركة أنقص الحيوانات له فيها. ومن الثانية لذة الرئاسة والتعاظم على الخلق والفخر والاستطالة عليهم.

وهذه اللذة - وإن كان طلابها أشرف نفوسا من طلاب اللذة الأولى - فإن آلامها وما توجبه من المفاسد والمضارّ أعظم من التذاذ النفس بها. ومن اللذة الثالثة لذة المعرفة والعلم والاتصاف بصفات الكمال من الكرم والشجاعة ونحوهما. والالتذاذ بذلك من أعظم اللذات. وهي لذة النفس الفاضلة العلوية الشريفة[4].

---

(١) ابن قيم الجوزية (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر): روضة المحبين ونزهة المشتاقين. صححه وعلق عليه أحمد عبيد. المكتبة التجارية الكبرى (١٩٥٦) ص١٥٧.

(٢) المرجع السابق ص١٥٧.

(٣) المرجع نفسه ص١٥٦.

(٤) المرجع نفسه ص١٦٥ ــ ١٦٦.

واللذة مذمومة في حال، محمودة في حال أخرى. تذم اللذة إذا أعقبت ألما أعظم منها أو منعت لذة خيرا منها.

وتحمد اللذة إذا أعانت على اللذة الدائمة المستقرة؛ وهي لذة الدار الآخرة ونعيمها. هذا ما يعبر عنه ابن قيم الجوزية ممثلا لسائر أدبيات العشق في الثقافة العربية[1]. كانت ثنائية: اللذة ـ الألم مما اهتمت به نظرية السلوك الجنسي المعاصر. من خصائص الدوافع أو الغرائز أن تعبر عن نفسها عن طريق اللذة والألم. وليست مشاعر اللذة المتباينة إلا التجليات النفسية أو القوى الدافعة للجينات أو الغرائز. وتعبر الغرائز المختلفة عن نفسها في مختلف أنواع مشاعر اللذة. وتسمى لذة الجنس "حبا" أو نشوة[2]. في الحب إذن لذة، ولكن اللذة تجلب الألم؛ أي ليست بلذة في الحقيقة، إذا كانت لذة محرمة. وفي "وراق الحب" الأنواع الثلاثة جميعا للذة: اللذة الجثمانية التي كانت للوراق البطل مع صديقاته جميعا، واللذة الوهمية التي نشعر بها في نظرته الدونية إلى طبيعة علاقته بهن، واللذة الروحية التي شعر بها الوراق أحيانا مع بعض هؤلاء، لا سيما ثريا وبهجة الصباح، والتي نشعر بها نحن في علاقتنا المعرفية بخطاب تلك الرواية وما بني عليه هذا الخطاب من تقنيات وأنساق لغوية وبلاغية.

إنها لذة القص التي شعر الوراق بدافعيتها مع خاتمة الرواية. يقول الوراق بعد توديعه سلوى: "نهضت من مكاني وجلست أمام شاشة الكمبيوتر بحماس أكتب مدفوعا بلذة القص، وهي الحالة الإنسانية التي أكثر ما تكون شبها بالتحليق، كما قال ماركيز ذات مرة دون أن أفكر أين كانت الحياة تنتهي وأين كان الخيّال يبدأ" (ص١٢٨ ـ ١٢٩).

يمكن القول بأن هذه الأنواع الثلاثة للذة قد توزعت على تجربتين اثنتين رئيستين للوراق / البطل في خطاب الرواية: إحداهما تجربة الوراق في علاقته بما يقرأ ويكتب، والأخرى تجربته اليومية العملية في علاقته بالجنس الآخر. يبدو صنيعه في التجربة الثانية كمن أراد تحويل العلاقات بين الجنسين في التجربة الأولى إلى تجربة

---

(١) المرجع نفسه ص١٥٧.

(٢) فوج، أجنر: الانتخاب الثقافي. ترجمة شوقي جلال. المجلس الأعلى للثقافة ط١

ذاتية حقيقية فى الحب واللذة. وليس من سبيل فى وصف النموذج البشرى الذى مثّله الوراق فى علاقته بالجنس الآخر إلا ما أفسحت له الرواية المجال أحيانا من إثارة وتهييج، ولكنهما الإثارة والتهييج اللذان يجعلان لهذا النموذج القدرة على توصيل رسالة مكتملة إلى جمهور القراء ونظرة بعينها إلى العالم.

"وراق الحب" هو بالأحرى وراق اللذة، ولكنها اللذة التى وضع الألم حدا لها، أو وضعها موضع النظر والمراجعة على الأقل. بعد دهر من اللذة كانت لحظات من المراجعة التى شعر فيها البطل بنذالة فاضحة ومكشوفة. أطلّت مشاهد مؤثرة تعلن الشعور بالألم لحب قتلته اللذة الجثمانية.

خرج الوراق يودّع بهجة الصباح وقد فكرت فى السفر إلى الضيعة وفى نفس كل منهما جرح خطيئة لا يندمل: "ودعتها عند الرصيف المحاذى للمقهى، ولم أستطع تجاهل نظرتها الحزينة وهى ترمقنى من وراء بلور السيارة، وعندما غادرت السيارة مبتعدة رفعت يدى ملوحا، وأحسست برذاذ يشبه البصقة يبلل وجهى" (ص١٢٥). وما هى إلا صفحات قليلة حتى يأتى المشهد الختامى بين البطل وسلوى وقد جمعت بينهما اللذة: "أفرغت ما بكأسها وألقت رأسها على ركبتيها. اقتربت منها، وجلست إلى جانبها، رفعت وجهها نحوى وعانقتها بتأثر مفاجىء، وأحسست أننى بحاجة إلى البكاء، واستسلمت تماما على كتفها كمسيح صغير. بعد نحو عشر دقائق من الصمت المطبق، ربتت على كتفى بحنان، فرفعت رأسى بأسى قبطان فقد طوق النجاة" (ص١٢٨).

هكذا اشتركا فى الألم بعد اللذة، فكانت مثل تلك المشاهد شاهدة على استبعاد تأويل الرواية بأنها دعوة للإباحية وتمجيد اللذة.

٢ـ بناء الآجُرّ : لذة الأولية :

والآجُرّ هو الطوب اللبن المُحرق المعدّ للبناء. وهو رمز على مفهوم للرواية ينزع إلى الأولية فى استخدام العناصر اللازمة لبنائها بناء فنيا ممتعا. تنطلق "وراق الحب" مع كل شىء من نقطة البداية فيه. موضوع الرواية هو الرواية ذاتها؛ فالراوى يحكى قصة

انشغاله ومعاناته من أجل كتابة رواية متميزة، يطلق عليها حينا رواية الروايات، ويطلق عليها حينا آخر الرواية المستحيلة. وهو يريد أن تدور هذه الرواية المنتظرة حول الحب لا الحرب التى يكرهها ويرى أن ما كتب عنها من روايات كأنها كتبت لإلحاق الأذى فى نفوس القراء. وهو يحس أن لذة الكتابة تتجلى فى لحظة الكتابة نفسها، لحظة جنون المخيلة وانعتاقها من كل ما يحيط بها من أسوار عالية ومحرمات. والرواية حياة بكل ما فيها من لقاء وفراق؛ لذة وألم، روحانية ونزق. وهى رواية الإنسان الذى طبع على حب النساء. والراوى يروقه أحيانا محاكاة أساليب الأسلاف، أو محاكاة أسلوب "الحكواتى". ولأنها رواية فى الحب، فهى رواية كل زمان ومكان. والرواية كأنها قول واحد، أفرغ إفراغا واحدا، فى فصل واحد، حكاية لتجربة بطل مطلق بين الحب واللذة والألم.

الأولية ـ على معنى فطرية الإبداع ـ هى مركز العملية السردية فى الرواية . الراوى يعود بالمادة اللغوية "روى" إلى أوَّليتها الدلالية، يعود بها إلى "جريان الماء": "نعم، هذا ما أحتاجه: رواية تشبه جريان الماء فى النهر، هادئة فى الأرض المنبسطة وعنيفة فى المنحدرات. رواية بلا ضفاف، تعج بالأسماك والحيتان والسحالى والجنيات والأفاعى" (ص٢٥). الوراق الذى بيده مقاليد الحكى يفتح الرواية على عالم النوازع النفسية والسيرة الذاتية، والتحقيقات الصحفية، والمعلومات التاريخية، ويؤلف بينها فى فضاء سردى واحد. فى بعض السياقات يضمِّن الراوى هذا الفضاء معلومات تاريخية عن مكان يراه ـ فى لحظة ما ـ مفتاحا مناسبا لروايته المنتظرة. ولكن الوراق الذى يلقى لمياء مثلا فى المكان ذاته لقاء عاطفيا، يتوقع فيه القارىء أن تنثال بينهما مشاعر الحب، لم يستطع ـ تحت ضغط عمله وراقا ـ أن يتخلص من تلك المعلومات التاريخية المسهبة مخليًا اللقاء لتلك المشاعر.

يحكى الوراق قصة اللقاء: "كنا ننحدر باتجاه ساحة فيكتوريا، ثم صعودا إلى شارع الحجاز. وحين حاذينا محطة الحجاز للقطارات اقترحت عليها أن نتناول القهوة فى مقهى المحطة. ففى باحة محطة القطار الداخلية قررت إدارة السكك الحديدية، استثمار عربة أحد قطاراتها القديمة وتحويلها إلى مقهى. وكانت هذه العربة هى نفسها

التى صعد إليها السلطان العثمانى عبد الحميد مدشنا أول رحلة للحجيج بين دمشق والمدينة المنورة فى ٢٢ آب من العام ١٩٠٨. واستغرقت الرحلة زهاء خمس وخمسين ساعة. وفى المقصورة ذاتها جلسنا متقابلين نحتسى القهوة فى عزلة عن بقية الطاولات المتناثرة داخل العربة. وكنت أفكر فى الحج إلى ديارها بزمن قياسى، فمددت يدى ووضعتها فوق أصابع يدها معتبرا أنها مأخوذة بروعة المكان مثلى، ومسحورة بمعلوماتى عن تاريخ المحطة التى صمم مخططاتها قبل نحو مائة عام المهندس المعمارى الإسبانى... لكنها ـ فى حقيقة الأمر ـ كانت شاردة، وقد خرجت لمجرد تزجية الوقت" (ص٣٣). الأولية هنا فى التشخيص. حكى الوراق على سجيته فى لقائه لمياء، فكان سلوكه اللغوى ترجمة لاهتماماته الشخصية.

٣ـ الشراكة الاستراتيجية: الراوى والقارىء :

بنيت "وراق الحب" بناء صريحا على الشراكة الاستراتيجية بين الكاتب والقارىء. الكاتب الوراق البطل يعرف أن القارىء هو المستهدف بالنص دائما. وهو يعرف أيضا أثر توجهه المباشر الصريح إلى القارىء فى نوع الاستجابة لرسالته النصية وقوتها. القارىء يسكن عقل الكاتب منذ الاستهلال، إذ ينسج الكاتب منذ اللحظة الأولى للقص خيوطا للتقارب بالكلام عما يعجبه وما لا يعجبه من روايات. وزيادة فى التقارب يعترف الكاتب بأنه ليس روائيا، ولكن شغفا أخذ يراوده فى كتابة رواية تشد القارىء. درجة أخرى أبعد فى التقارب عندما يكشف الكاتب عن طبيعة علاقته بما يحبه من روايات وروائيين، كأنما يريد أن يجعل من هذه العلاقة نموذجا ينبغى للقارىء أن يحتذيه: "نادرا ما أعجب بروايات الآخرين خصوصا تلك المثقلة بالتاريخ والحروب وكأنها كتبت لإلحاق الأذى فى نفوس القراء. وصار لدى خبرة لا بأس بها فى اكتشاف الرواية الرديئة من غلافها ربما، أو من اسم كاتبها، وأحيانا من عنوانها. وهكذا فى جولتى على المكتبات كنت أكتفى بنظرة سريعة أكتشف خلالها الرواية التى تستحق القراءة، إذا لم أقل أشم رائحتها فورا.

وأعترف أننى لست روائيا، لكن شغفا ما أخذ يراودنى فى كتابة رواية تشد القارىء من أذنيه إلى جحيمها الخاص، متكئا باطمئنان إلى سلالة طويلة من أصدقائى

الروائيين معتبرا في الآن ذاته أن نصوصهم التي قرأتها وتمعنت في سطورها واختزلت بعض جملها بخطوط حمراء وسوداء وفوسفورية، كتبت من أجلي ولإشاعة الحبور في روحي المضطربة ولنصب الفخاخ أمامي كي أقع في شراكها إلى الأبد. ويمكنني في هذه اللحظة استدعاء أرواح عشرات الشخصيات التي تحوم ظلالها حولي انطلاقا من قناعة أكيدة، أننا نعرف بعضنا بعضا جيدا، وسبق أن التقينا معا في أمكنة مختلفة وأزمنة متباعدة، وأحيانا نتبادل رسائل سرية وملغزة تعيد بعض التوازن إلى كياني المضطرب والهش" (ص٥).

لا يكتفي الكاتب بكل ماسبق، بل إنه ليرسم للقارىء خريطة الطريق إلى فهم النص والخروج برسالته إلى الواقع في الحياة اليومية معتقدا أن هذه الرسالة إنما تبث له حقائق مؤكدة لا اقتراحات وافتراضات: "... على أن تكون رواية القارىء بامتياز بوصفه شريكا، لا متلقيا فحسب، لأن هذه الإحالات (يعني إلى الأدبيات والروايات العالمية التي ينقل عنها) هي جزء من ذاكرته. وعليه وهو يتحول في هذا البستان أن يبذل جهدا هو الآخر في استعادة ما جرى من أحداث مشابهة جرت معه، وأن يضفي على الشخصيات التي يعرفها جيدا شيئا من خياله، فهو ببساطة يستطيع بقدر من الخيال وإشعال الذاكرة أن يجسّد روح فينوس في جسد جارته في البناء حتى لو كانت مجرد عاملة في مصنع للشكولاته أو في مشغل خياطة. كذلك بإمكانه أن يستعير جسد جوليا روبرتس في فيلم "عرض مشين" ويحتضن بعنف الفتاة التي وعدها بالزواج ريثما تتحسّن الظروف، ولو في مدخل عمارة قيد البناء بعد رشوة الناطور بالطبع، أو في صالة سينما، أو أي مكان لا يثير الشبهات. وهذه المقترحات ليست مجرد فرضية، إنها حقيقة مؤكدة وتشفي من علل لا تحصي"(ص٢٦ ـ ٢٧).

الكاتب الذي تجاوز إلى هذا الحدّ لن يسلم ـ فيما أتوقع ـ من إثارة شكوك القارىء في حسن نيته. القارىء المتمرّس سوف يرى فيما يوجبه الكاتب عليه من استحضار لمخيِّلته الخاصة لبث الروح في شخصيات هامت بالحب ولذة الجسد، سوف يرى في ذلك شراكة غير بريئة في إنتاج الرسالة النصية. إنها شراكة موجَّهة إلى تبني القارىء وجهة نظر الكاتب في الحب واللذة، من واقع شعور كامن في نفس الكاتب، أن ما يراه لا يراه بالضرورة سائر القراء، وأن احتمالات قوية للاصطدام بالأعراف الاجتماعية

والأدبية معا باتت مؤكدة. فى ضوء ذلك نستطيع أن ندرك السبب الذى من أجله لعب الكاتب دور القارىء فى الفهم والتأويل فى نوع من مصادرة الكاتب على حق القارىء فى ذلك كله. فى غير موضع من الرواية بادر الكاتب إلى تأويل انهماك البطل فى اللذة الجسدية على النحو الذى يمجّه الخطاب فى التقاليد الروائية؛ لأنه يخرج القارىء من دائرة اهتمامه فى الوقت الذى يستميله كلاميا بوسائل شتى. يعرف الكاتب أهمية الإبقاء على إقامة التواصل مع القارىء: "سانت بوف، هل تعرفونه؟" (ص٢٤)، ويعرف أيضا أهمية الدور الرقابى الذى يلعبه القارىء على معطيات السرد ومصداقية الخطاب: "وسأجد صعوبة فى إقناع القارىء فى تخيّل ليلة ماجنة مع إنكليزية باردة"(ص٤٠). لقد وضع الكاتب بين يدى القارىء على مدار النص معاناته اليومية من أجل الرواية المنتظرة، حتى صار القارىء على علم بخفايا الموقع الذى تشغله الشخصيات فى تلك الرواية، وهو العلم الذى يرى الكاتب نفسه أمامه مضطرا للمراجعة: "وأكثر ما أربكتنى بهجة الصباح ذاتها بعد أن أفردت لها فصلا فى الرواية وأخذت حيزا لا بأس به دون أن أجد حيثيات مقنعة لإقحامها بكل هذه القوة؛ فأنا بالكاد أعرفها مقارنة مع لمياء. وإذا افترضت بما تبقى من إرثى الروحى أنها هى الروح وأن لمياء هى الجسد، فإن القارىء سيبصق فى وجهى وهو يكتشف فجأة أننى أحد أحفاد السهروردى بعد كل هذا التهتك مع لمياء"(ص١٠٠ ـ ١٠١). على رغم كل ذلك، قطع الكاتب الطريق على القارىء وقام بخلط الأوراق والأدوار. السياق الأول الذى نرى فيه ما يصلح أن يكون تأويلا للنص، هو سياق عما يمكن اعتباره العلاقة الضمنية بين رواية "امتداح الخالة" ورواية الكاتب. كانت بهجة الصباح قد قرأت الرواية الأولى التى أعارها لها الوراق فرأت أنها رواية خليعة، ولكن الكاتب/الوراق رأى رأيا آخر، هو بالأحرى تأويل لروايته يحكيه هكذا: "قالت وهى تلقى رواية "امتداح الخالة" فى حضنى مثل عنكبوت سام: "أعتقد أنك أخطأت العنوان هذه المرة". أجبت بحسم: "بالعكس إنها رواية فلسفية، وقد ترجمت إلى تسع عشرة لغة فى العالم. وهذا دليل قاطع أن ما اعتبرته خلاعة، كما فهمت من تصرفك الصبيانى، ما هو إلا جسر يكشف خراب النفس البشرية، وتحطم القيم الروحية أمام الحالة البهيمية التى وصمت حضارة

القرن العشرين"، ثم أضفت بعد هذا: "من المؤسف أن تفهم واحدة مثلك تدرس الماجستير عن الرواية تحديدا، الأمور على هذا النحو من السطحية" (ص١٠٨).

أما السياق الآخر، فهو الذى يتحدث فيه عن بطل روايته المنتظرة التاجر البغدادى وحكايته مع ياسمين زاد، وهى إحدى الأفكار التى واتته لكتابة تلك الرواية: "فحين توقفت عند حكاية التاجر البغدادى وياسمين زاد ذهلت من أجوائها، أنها تمتد على زمن طويل يصل إلى حدود عشرين عاما، وكان من الممكن ببساطة أن أقتفى أثر هذا العاشق ومكابداته من بغداد إلى دمشق إلى بلاد فارس وسمرقند وبخارى والأندلس انتهاء بدمشق عند ذلك الزقاق الضيق الذى يقع فيه بيت ياسمين زاد؛ فقد كان بطل روايتى يطارد وهمًا أو سرابًا مثلى تماما، ولن يصل إلى يقين على الإطلاق. ولهذا السبب، ربما، كنت أبحث عن حكاية مستحيلة، حكاية لا تنتهى أبدا، حكاية لا تبوح بسرِّها، مثل مسافر تائه فى الصحراء لا بوصلة تهديه إلى بئر ماء، وكلما اقترب من ضالته اكتشف أنها مجرد سراب، وأن الحقيقة الوحيدة الملموسة لديه هى أنه يكاد يموت من العطش، وليس من سبيل لارتوائه فى هذه المفازة المهلكة سوى غلاوة الروح" (ص١٢٢).

المشابهة بين الروايتين: "امتداح الخالة" و "وراق الحب" من ناحية، والمشابهة بين البطلين: التاجر البغدادى والوراق/البطل من ناحية أخرى، تجعل من السياقين السابقين، تأويلا مناسبا للرواية التى بين أيدينا، والقارىء يعى بالطبع أن ربط ذلك التأويل بالمشابهة هو جزء من الصنعة الروائية.

٤ـ الثعلب والدجاجة: الهيمنة الذكورية :

مثل الوراق والفتيات الخمس كمثل الثعلب والدجاجة. الثعلب من الفصيلة الكلبية، ويضرب به المثل فى الاحتيال. والدجاجة من فصيلة الطيور الدواجن. يهيم الثعلب بالصحراء، وتألف الطيور الدواجن البيوت. الثعلب يمكر ويروغ ويحتال. وكذلك كان البطل فى تلك الرواية: يخوض مغامراته الغرامية بروح ثعلبية: توضع الكمائن، وترسم السيناريوهات، وتُتحيَّن الفرص. وضعت الرواية لهذه العلاقة: الثعلب ـ الدجاجة ما يبرر حضورها القوى وانفتاحها على تصورات مختلفة. وكان من أهم ذلك التشخيص، سواء فى ذلك الشخصية الذكورية الوحيدة: الوراق البطل، أم الشخصيات

الأنثوية الخمس. البطل تطنُّ برأسه دائما ذبابة الشهوة، ويطير إلى موعده مع إحدى صديقاته بأجنحة الرغبة. أما الشخصيات الأنثوية، فقد قدمت من زاوية الوعى الذكورى الذى عبّر عنه البطل: قدمت ثريا فتاة ريفية شابة جميلة متجمِّلة، لكنها قدمت أيضا فتاة "لاتسمع الكلام ولا تعرف العيب"(ص١٥)، فتاة غرّة، سرعان ما تعلقت بالبطل وأسلمت له نفسها عن جسارة ووحشية على أمل الزواج به. وقدمت لمياء - على رغم أنها كانت معلمة سابقة لمادة الفنون النسوية قبل أن تلج عالم التمثيل - قدمت فتاة متمردة صعبة المراس. وقدمت سناء خريجة كلية الفنون الجميلة فتاة متحررة مستهترة، من أعضاء الشلل القديمة، ومن معتادى السهرات الجماعية الصاخبة. وقدمت سلوى فتاة مجرِّبة، صفعتها الحياة مرارا فى تجارب صعبة، لاسيما أنها كانت ممرضة. أما بهجة الصباح، وقد تميزت عنهن جميعا بسيرتها الطيبة، فقد رآها البطل بعين الرغبة، رآها فاكهة فاجعة وأن "خندق الفضيلة الذى تتمترس وراءه مجرد وسيلة دفاعية واهية؛ لأن رائحة البارود لم تقترب منه قط"(ص٧٠).

يسلِّم الواقع بالضعف البشرى أحيانا أمام الغريزة. ولكن البطل الذى قدمته هذه الرواية بدا دائما مترصدا، تعميه الرغبة عن أن يرى الأنثى كائنا محترما. كانت علاقته بها دائما هى علاقة الثعلب بالدجاجة. لقد أطلت هذه العلاقة برأسها فى الرواية عبر عدد من التصورات، من أهمها:

(أ) المرأة كائن تأسره الكلمات: الوسيلة المستخدمة فى بناء هذا التصور هى الملاطفة أو الملاعبة باللغة خطوة أولية على طريق الهيمنة الذكورية من الحب إلى اللذة. فى غير موضع من الرواية يعرب البطل عن وعيه بأسرار الكلمات وتأثيرها فى القلوب إيجابا وسلبا؛ "فللكلمات أسرارها الغامضة التى تهز القلوب النائمة أو تحيلها إلى رماد" (ص٢٨).

فى بعض محاوراته كانت فتنة الكلمات أداة البطل الفعالة للاستمالة والهيمنة. نرى شيئا من هذا بين البطل وبهجة الصباح. مع بهجة الصباح بخاصة عرف الوراق كيف يخاطب أنثى تشتغل بالبحث فى أدب الرواية وتشعر أكثر من غيرها بإغواء الكلمات. خرج الوراق البطل يودع بهجة الصباح فى جو ماطر، حتى نراه يستقطر من

تلك الملابسات جملة شاعرية موحية ساحرة مختصرة: "وتحت رذاذ من مطر خفيف أمسكت يدها فأفلتتها، ثم أحطت خصرها بعنف وعانقتها. حاولت أن تفلت مني، لكنني أمسكت يدها وهصرتها بين أصابعي، وأنا أقول: أيه غيمة هطلت بك في صحرائي"(ص٧٤). وفي لقاء آخر بين الوراق البطل وبهجة الصباح في منزله، يقول: "قالت وهي تتأمل اللوحات على الجدران: بيتك أليف، قلت: لأن حمامة مثلك خفقت بأجنحتها بين جدرانه"(ص٩١).

هكذا ترق الكلمات وتحلّق الخيالات، حتي لنرى مثل تلك الملاطفات في سياقاتها اللغوية النصية أداة للاستحواذ والهيمنة النفسية والجسدية معا. ولاشك أن طبيعة العلاقة بين المتكلم/الوراق والمخاطبة ذات الصلة بالأدب واللغة بهجة الصباح، هي المسئولة عن مثل تلك الملاطفات والملاعبات معها دون غيرها.

(ب) المرأة بأصابع قدميها: هكذا يرى البطل في قوله: "كانت الفرصة متاحة أمامي لاختيار ما أشاء من غابة السيقان هذه رغم ضجيج المقهى ومشاركتي في النقاشات الساخنة حول الانتفاضة والمجتمع المدني وحرب أفغانستان وحرية الصحافة والفساد والألفية الثالثة، دون أن أنسى بالطبع تركيزي على أقدامهن، أصابع أقدامهنّ على وجه الدقة؛ لاعتقاد راسخ تعزّز لدي في السنتين الأخيرتين أن أصابع القدم هي المقياس النهائي لجمال المرأة، وأن امرأة قبيحة القدم لا يمكن أن تكون جميلة في تفاصيلها الأخرى. وهكذا كنت أشطب ببساطة أي امرأة لا تتوافق مع نظريتي هذه رغم قناعتي أن نعومي كامبل أو كلوديا شيفر لن تمر في شارع العابد للتسوق من محلات الصالحية"(ص٧٥). لقد اختزل جمال المرأة في جمال أصابع القدمين، وهي نظرة حسية طغت على العذرية الرومانسية التي كانت العيون والمحيّا فيها مصادر الجمال الجذاب.

(جـ) المرأة نزهة وشجرة في حديقة: فقد كانت سلوى تجمع بين لمياء وبهجة الصباح جاذبية، وكانت ذات حضور قوي، ولكن الإشارات الأولى ـ كما يقول البطل ـ تؤكد كلها أن الطريق إليها سالكة، ولا توجد أية مطبات أو منعطفات تعرقل مسار نزهته في حديقة متاهتها الجحيمية (ص١٢٤). وفي موضع آخر يقول البطل عن

"سلوى": "وفكرت فى طريقة للتخلص منها، لكننى سرعان ماتراجعت تحت وطأة إحساس غامض فى أن كلمة السر موجودة لديها دون غيرها، وأنها هى شجرة التفاح الوحيدة فى الحديقة التى لم أتذوق ثمارها"(ص١٢٦). مثل هذا الربط بين المرأة والروضة والنزهة مما تعلن عنه مصادر العشق فى التراث العربى، لاسيما ما يبرزه "روضة المحبين ونزهة المشتاقين" لابن قيم الجوزية. وكذلك يرجع الربط بين المرأة والطبيعة الشجرية إلى الثقافة العربية التى كانت تكنى عن المرأة بالسَّرحة (أى الشجرة الطويلة) والزهرة والحديقة. وهى جميعا كنايات دالة على النظرة الحسية والنفعية المهيمنة على الوعى الذكورى تجاه المرأة.

(د) المرأة كائن تحيط به حواس الرجل الخمس: فمن الذوق أن كانت بهجة الصباح دجاجة التهمها البطل الثعلب (ص١٢١). وكانت سلوى شجرة التفاح الوحيدة فى حديقة صديقاته التى لم يتذوق ثمرها ورغب فى تذوقها (ص٢٦). وهو لا يستطيع أن يتجاهل حضورها ونكهة قرفتها اللاذعة (والقرفة هنا مجاز جنسى) (ص١٢٣). ومن الشم أن نرى الراوى البطل يمزق سبع صفحات لم تعجبه فى روايته المنتظرة؛ لأنه لم يجد فيها العبارة المناسبة لإتمام ما كان كتبه قبل أيام فى وصف رائحة النعنع البرى المنبعث من إبطى بهجة الصباح؛ لأنه لم يتمكن بعد من الوصول إلى هذه المنطقة الوعرة(ص١٠١). ومن اللمس أن كان البطل الراوى أول من قطف تفاح ثريا وأول من لامس تفاحها العالى (ص١٩). وفى موضع آخر راوده إحساس مفاجىء فى خروجه برفقة لمياء من مقصورة السلطان عبد الحميد أنه أمسك بطير الحرّ دون عناء الصيادين (أى كانت صيدا سهلا) (ص٣٤). ومن البصر أن يرى البطل الراوى بهجة الصباح - أول أمره معها - فاكهة تحتاج إلى السماد والتشذيب لكى تنضج (وهو يعنى بذلك أنها ناقصة الخبرة عاطفيا وجنسيا) (ص٧٠).

(هـ) المرأة بحر والرجل بحّار: يرى البطل بهجة الصباح بحرا ويرى نفسه البحار الذى يقود السفينة، ويدير دفتها. كان البطل قد قرأ حكاية مؤثرة عن سيرة المجنون، ففكر أن يحكيها لبهجة الصباح متصورا نفسه المجنون وبهجة الصباح ليلى. لكنه يقلع عن هذه الفكرة لما فى القصة من العذرية التى تفسد عليه طبيعة العلاقة التى

يريدها بينهما. يقول: "وهو ما لا يتناسب مع جهة سفينتى المبحرة بكل قوتها إلى شاطىء آخر، خصوصا أن بهجة الصباح ـ كما أتوقع ـ تكون قد أنهت قراءة "امتداح الخالة". وعلى ضوء اكتشافاتها الخاصة سأدير دفة سفينتى"(ص١٠٤).

(و) **المرأة فريسة يصطادها الرجل:** يقول البطل: "فأينما أصوب بندقيتى أجد أرنبا أو غزالا فى مرماى"(ص٨٧).

(ز) **المرأة عدو يقاتله الرجل:** فالبطل يذهب إلى موعده مع بهجة الصباح بروح قتالية: "بهذه الروح القتالية ذهبت إلى موعدى مع بهجة الصباح"(ص٨٧). وهو يرى أنه ـ فى موقفه من بهجة الصباح ـ لا يختلف كثيرا عن الآلة الجهنمية الأمريكية فى محاولاته المستميتة لإخراج بهجة الصباح من كهفها السرى الذى تختبىء فيه (وهو يعنى عفافها) وقد رفعت الراية البيضاء مستسلمة... أمام خنجر رغباته المجنونة (ص١٠٢).

تبدو العلاقة فى التصورات السابقة هى علاقة الأقوى بالأضعف، أو الأعلى بالأدنى، أو المنتفع بالمنتفع به، أو الحاكم بالمحكوم. كانت معضلة الهيمنة الذكورية مما شغل الدراسات الثقافية والإيكولوجية والنقد النسوى جميعا. ترى ريندى ماركورت أن قطاعات من الذكور تحاول ـ وهى تواجه تحولا غير متوقع فى علاقاتها مع النساء ـ أن تتعامل مع هذا الوضع باتخاذ موقف مسيطر[1]. وكان للنسوية الإيكولوجية دور مهم فى تطوير وجهة نظر إلى الترابطات الدالة على الهيمنات غير المبررة على النساء، ورأت أن المشروع المركزى للنسوية الإيكولوجية يتمثل فى استبدال بنيات الهيمنة غير المبررة وإحلال بنيات وممارسات عادلة محلها. وكان من بين هذه الترابطات التاريخية التى قدمت فيها النسوية الإيكولوجية تفسيرات تاريخية للهيمنة على النساء؛ إذ تنقل كارين .ج. وارين عن رايان إيسلر فى كتابها "الزهرة والسيف" وصفها ذلك الزمن قبل حدوث الغزوات البطريركية الرعوية بأنه حقبة زراعية آمنة، مجتمع شراكة حكمته الزهرة لا السيف. ترمز الزهرة إلى مجتمع التعاون والسلام والمساواتية والشراكة المتسم بعلاقات الرعاية بين البشرأنفسهم وبينهم وبين الطبيعة. ومن جهة أخرى يرمز السيف

(١) ريندى، ماركورت: النوع والثقافة. مقال منشور فى كتاب: التنوع البشرى الخلاق. ترجمة د.محمد يحيى وآخرين. المجلس الأعلى للثقافة ط١ (١٩٧٧)، ص١٤٨.

إلى مجتمع العدوان والعنف والنزعة الحربية والهيمنة الذكورية[1]. ومن هذه الترابطات أيضا الترابطات اللغوية؛ إذ تذكر وارين أن اللغة الأورو ـ أمريكية تخترق بأمثلة عن لغة جنسية ـ طبيعية، فتوصف النساء تكرارا بألفاظ حيوانية ازدرائية: فالمرأة أرنب وبقرة ودجاجة ونحوها. وكذلك ترى النساء فى الثقافة البطريركية التى تؤنث فيها اللغة الطبيعة تابعا وفى مرتبة أدنى[2]. وتنظر فيونا كارسون إلى العلاقة بين النسوية والجسد، فترى أن هناك عملية تشييء للأشكال المثالية لجسد المرأة بطرق عدة لاستهلاك الرجل ومتعته الجنسية [3]. وتتساءل الناقدة النسوية بام موريس: "لماذا لم تقاوم القارئات والكاتبات الأسطورة الذكورية التى تبرر الحق شبه الإلهى للرجال فى الحكم على الحياة الجنسية للنساء وتنظيمها؟ ولماذا سمحن ببناء الأبعاد البطولية للهوية الذكرية على أساس من صورة لهشاشة الأنثى وتسليمها السلبى للرجال؟[4]".

٥ ـ أرى ولكن: وجهة النظر :

يمكن القول بأن وجهة النظر فى هذه الرواية تبنى على أساس التفاعلات بين الدوال الثلاثة: الرواية والمرأة والحياة. كانت التفاعلات بين هذه الدوال أولية وقوية وممتدة، حتى صار لكل منها دوره الذى يتشابك مع أدوار الدوال الأخرى. وسوف يلحظ القارىء مثلا أن الكاتب يتحدث عن أحدها بالشفرة اللغوية التى تستخدم عادة فى الحديث عن دال آخر. الكاتب يتحدث عن الرواية كأنما يتحدث عن امرأة، ويتحدث عن المرأة بما توصف به الرواية: إنه خبير بالرواية الجيدة، يشم رائحتها بمجرد أن يراها كأنما يشم رائحة امرأة، ويحكم عليها من الغلاف كأنما هى امرأة يحكم على جمالها برؤية الوجه والقوام. وهو كذلك يعى طبيعة علاقته بمن عرف من الجنس الآخر؛ فلمياء رواية طويلة و بهجة الصباح قصة قصيرة جدا. وهذه هى الحال بين الرواية والمرأة من ناحية وبينهما وبين الحياة من ناحية أخرى: الرواية تحكى

---

(١) وارين، كارين ج.:مقدمة كتاب الفلسفة البيئية. تحرير مايكل زيمرمان. ترجمة معين شفيق رومية. عالم المعرفة ـــ الكويت (نوفمبر٢٠٠٦) ٢/ ١٢.

(٢) المرجع السابق ٢/ ١٦ ـــ ١٧.

(٣)كارسون، فيونا: النسوية والجسد. مقال منشور فى كتاب: النسوية وما بعد النسوية لسارة جامبل. ترجمة أحمد الشامى. المجلس الأعلى للثقافة. ط١ (٢٠٠٢) ص١٧٨.

(٤) موريس، بام: الأدب والنسوية، ترجمة سهام عبد السلام. المجلس الأعلى للثقافة. ط١، (٢٠٠٢)، ص٦٤.

نماذج بشرية تعرفها الحياة اليومية على نحو يجمع بين الواقع والخيال. والمرأة حياة يجد فيها الرجل الإمتاع والمؤانسة. الحياة شاهدة على أن الحب حكاية غريزة إنسانية تمنح الحياة استمراريتها. "والحياة ذاتها حكاية بزمن لامتناه. وروح الكائن تتشكل على مهل، مثلها مثل أية حكاية حقيقية أو متخيلة وراءها سر ما: خاتم أو مصباح يتلاشى الحلم مجرد أن نلتقط أحدهما"(ص٢٨). بيد أن القاسم المشترك الأعظم بين تلك الدوال الثلاثة هو التجربة الشخصية. الكاتب يريد لروايته المنتظرة ـ على رغم إدراكه قيام الرواية على الواقع والخيال ـ أن تحكي تجربته الشخصية في الحب والحياة. والتجربة الشخصية مضت في طريقها مدفوعة بالنظرة إلى الحب غير منفصل عن اللذة. من ثم اتسمت هذه التجربة بأنها تجربة جسدية؛ اختلّ فيها التوازن بين الجسد والروح. ولذلك وجدت في مقولات الجاحظ عن "التأدب المصطنع" وفي جرأته في رسالته عن القيان وفي الاقتباس المطوّل عن أمهات الروايات العربية والعالمية، وفيما تصورته نظرة سطحية إلى الحب العذرى المنقطع عن الاشتهاء، وجدت في ذلك كله ضالّتها وما يجعل لتلك التجربة الشخصية محلاً ومبررا. لقد كان الإعلان عن كراهية الحرب وروايات الحرب منذ السطر الأول من الرواية إعلانا عن موقف سياسي أيديولوجي. اختلال التوازن بين الجسد والروح ترك آثاره السلبية في تضارب مواقف البطل: هو يرى أن "ما لا يؤنث لا يعوّل عليه" كأنما يشاء إعلاء شأن الأنثى، في الوقت الذى اختزلها في أصابع القدمين. وهو يعلن كراهيته الحرب، في الوقت الذى يشنّ الحرب فيه على لمياء حربا جسدية شعواء. وهو يمضي نقاهة طويلة في سرير الحب الإلهي متنقلا بين بساتين جلال الدين الرومي وسعدى الشيرازى وفريد الدين العطار وابن الفارض والحلاج يرتشف الخمرة الإلهية ويغوص في معنى الروح، ولكنه ينتهي ـ بعد كل ذلك ـ إلى أن مصيره معلق بفقه الجسد أولا وأخيرا.

في سبيل دعم وجهة نظره إلى الحب من حيث هو لذة، لجأ الوراق إلى وسائل عدة:

(أ) منها ما يرتبط بأصول العملية الإبداعية؛ كالنظر إلى الرواية من حيث هي حياة كاملة، وأنه ليس من مهمة الروائي أن يكون واعظا. قال الوراق: "ليس من مهمة

الروائي أن يكون واعظا؛ ففطائر الحكمة المزوجة بعسل الفضيلة تملأ الدكاكين والزوايا والتكايا، أما الحياة فهي في مكان آخر"(ص٨٩).

(ب) ومنها ما يرتبط بتقنيات صناعة النص، لاسيما التناص. وهو هنا في هيئة الاقتباس. وهو اقتباس من أمهات الروايات والأدبيات التي عالجت علاقة الرجل بالأنثى. وقد كان في ذلك التناص فرصة توسيع فضاء الرواية بما يمكن تسميته بالفضاء المكتسب أو الخارجي في مقابل فضاء الرواية الطبيعي أو الداخلي. اتسع الفضاء حتى صار بفضل هذه الاقتباسات المطوّلة من روايات الحب العالمية فضاء كونيا، إلى جانب ما قامت عليه التجربة الشخصية للوراق ومقابلاته صديقاته هنا وهناك من فضاءات أخرى إقليمية. بيد أن الذي يمنح لهذه الاقتباسات شرعيتها الروائية هو وظيفتها البرهانية التي استند إليها الوراق لدعم تجربته الشخصية. لقد كانت هذه الاقتباسات إحدى مرجعياته الأدبية في دعم موقفه من الحب واللذة.

(جـ) ومنها ما يرتبط بأحداث واقعية شهدتها مجتمعات عربية وإسلامية في علاقتها بالمرأة. ومن ذلك تعجب الوراق من خبر مقتل شابة من ريف حلب برصاصة من شقيقها الذي اكتشف اقتناءها شرائط أم كلثوم، وأنها تستمع إلى أغاني أم كلثوم بتوحد وانسجام، معتبرا أن هذا التحول الفجائي في شخصيتها دليل قاطع على تدمير شرف العائلة. يقول الوراق: "الخبر الذي نشر في أسفل صفحة الحوادث ببضعة سطور فقط لم يثر ضجة كما كنت أتوقع؛ إذ لأول مرة في التاريخ حسب علمي تحاكم امرأة بالقتل لمجرد سماعها أغاني أم كلثوم"(ص٥٩). ومن ذلك أيضا سخريته بما صنعه حكم طالبان في أفغانستان من تسلط على الأجساد وبخاصة الجسد الأنثوي. يقول الوراق: "اتجهت إلى الصالة وقد خفّ حماسي في مكالمة بهجة الصباح منشغلا بمشاهدة تقرير كانت تبثه فضائية "الجزيرة" عن أوضاع الأفغانيين بعد إطاحة حكم طالبان، حيث خطف حلاق "كابول" كاميرات التلفزة في اللحظات التي تلت سقوط سلطة حركة "طالبان" وقمعها. ولطالما شدد هؤلاء قبضتهم على الأنفس والعقول بممارسة جبروت طاغ على الأجساد. وصار حلق الذقن شبهة تقارب المعصية وتضع من يمدّ يده

إلى ذقنه في موضع المعارضة السياسية. أما المرأة الأفغانية فقد تخلصت من أغرب زى اخترعته المخيلة البشرية، وهو عبارة عن خيمة تغطى جسم المرأة بالكامل عدا بعض الثقوب عند الوجه كنوع من فتحات التهوية وكأنها خارجه للتوّ من مزرعة لتربية النحل"(ص١٠١ - ١٠٢) ويعيد الوراق النظر فيما استقر فى الثقافة وتاريخ الأدب عن شعراء الحب العذرى قائلا: "وكي لا أتمادى فى أوهامى أكثر من ذلك، تناولت كتابا عن الحب العذرى كان موجودا فوق المنضدة كواحد من مراجعى فى كتابة روايتى. قلبت صفحاته بملل ثم بحثت في الفهرس عما يثير شهيتي للقراءة، ولفت انتباهى فصل صغير مخصص لمجنون ليلى، لكننى ما إن قرأت السطور الأولى منه حتى شعرت بالملل مجددا؛ إذ كان المؤلف يحاول ببلاغة جوفاء تمجيد شعراء الحب العذرى واستبعاد أية شبهة شهوانية مؤجلة عن حيواتهم متجاهلا بقصدية فاضحة المعانى الكامنة فى نصوصهم للخروج بخلاصة مدرسية تتناسب مع مقدمته المحشوّة بحلوى الفضيلة وكستناء الملائكة، خصوصا أن دراسات أخرى معمّقة ورصينة أكدت أن عذرية هؤلاء كانت قسرية أكثر منها خيارًا روحيًا أو فلسفيا، وأن مجنون ليلى بالذات لم يكتف بالوقوف عند سور المدرسة التى كانت تدرس ليلى فيها علوم النحو والبلاغة، ثم ينصرف بكل أدب أسوة بزملائه أمثال: عمر بن أبى ربيعة وعروة بن حزام وجميل بثينة، بل كان يتسلل إلى حوزتها كلما سنحت له الفرصة، خصوصا أيام الخميس عندما كان والداها يذهبان إلى السينما لمشاهدة فيلمهما المفضّل، وأعتقد أنه "ذهب مع الريح" وقد خبأته ليلى أكثر من مرة فى فراش خادمتها حين كانت تفاجأ بعودة والدها مبكرا من المقهى والشرر يتطاير من عينيه إثر خسارة فادحة يتعرض لها فى مباراة للعب طاولة النرد مع زعيم شاب من قبيلة العامريين أو بنى عذرة، مما يضع ليلى فى موقف صعب لا تحسد عليه إطلاقا"(ص١٠٢ - ١٠٣).

ينعى الوراق على تلك المجتمعات معاملتها الأنثى بالعنت والتشدّد فى البعد العاطفى الوجدانى وفى بعد الحرية الشخصية فى السلوك واللباس بما يرضى العرف. ويستلّ الوراق سيف السخرية بتلك المجتمعات وبالفهم المستقر فى الثقافة لما توهموه حبا عذريا خالصا منزها من أى اشتهاء.

هكذا يسعى الوراق إلى جمع الأدلة من الأدبيات والروايات العالمية والأحداث الاجتماعية الواقعية والمفاهيم المبنية على الوهم من أجل تدعيم وجهة نظره فى الحب: الحب حب ولذة.

هو إذن يرى ما تراه تلك الروايات وما برهنت عليه تجربته الخاصة، ولكن يبدو أن شعورا كامنا ـ تعززه التجربة الشخصية للوراق /البطل ـ بأن اللذة لانهائية ولا تشبع، كان وراء التخلى عن بدهية حق القارىء فى التأويل. ربما كانت هناك قطاعات عريضة من الناس فى كل مكان وزمان ترى ما يراه الوراق فى ربط الحب باللذة والاشتهاء.

ولكن الوراق يعرف بالطبع أن قطاعات أخرى أعظم لا تجد فى لذة محرَّمة إلا الألم النفسى والقبح.

من أجل ذلك كان تعليله ما اعتبرته إحدى شخصياته خلاعة بأنه ليس إلا جسرا لكشف خراب النفس البشرية، وتحطم القيم الروحية أمام الحالة البهيمية التى وصمت حضارة القرن العشرين.

ومن أجل ذلك أيضا كان تعليله موقف البطل فى روايته المنتظرة وقد أنهكته اللذة بأنه يطارد وهما أو سرابا مثله، وأنه ليس من سبيل لارتوائه فى مفازة الجسد واللذة المهلكة إلا بالروح.

هكذا توثقت العلاقة فى الرواية بين قص اللذة ولذة القص. نشطت اللغة واستنفرت طاقاتها الجمالية حتى تزود القارىء باللذة الروحية العقلية الكامنة فى أولية عناصر القص وبكارتها، وفى رسم الشخصيات، وتصوير المشاهد، والانتقال الأنيق بين الأحداث والأزمنة والمتناصات، والنوازع والرغبات، واستعراض معطيات التجربة الإيروتيكية الشخصية للراوى/البطل واكتشافاته المثيرة فى فضاءات الجسد الأنثوى. لم يكن هناك شىء يمنع شيئا من الدخول فى الرواية.

الراوى يجد لنفسه شيئا فى كل شىء: فهو فى طلاوة الحكى راو، وفى اعتماده لغة الإيحاء شاعر، وفى استعراض ما ينبغى فى الرواية ناقد، وفى رسم الجسد الأنثوى

مصور، وفى تحقيق الأماكن والفضاءات جغرافى، وفى رصد مآثره الغرامية مؤرخ، وفى اقتباساته بمالها من قوة برهانية محاجج، وفى اختزال التجربة بالحكمة فيلسوف، وفى التعليق على فضائح الحرب التى شنها الأمريكان فى العراق وأفغانستان سياسى، وفى معايشته صدامات الروح والجسد متصوف، وهو فى كل ذلك يمضى بالرواية مدفوعا بلذة القص.

***

الفصل الثامن

كتابة الحياة

« قراءة فى رواية - فى كل أسبوع يوم جمعة - لإبراهيم عبد المجيد »

١ـ توطئة :

قبل عام ١٩٩٧م لم تكن كلمة "مدونة blog" معروفة. وفى عام ١٩٩٩م عرفت مئات قليلة من المدونات. أما اليوم، فهناك ما يزيد عن ٢٣ مليون مدونة. والمدونة صحيفة عصرية منتظمة على الشبكة العنكبوتية. إنها خطاب إخباري newsletter يقرؤه الجمهور العام على موقع إليكترونى بعينه. المدونة تقرير أو تعليق على موضوعات ذات أهمية لدى المدون. والمدونات مكتوبة عادة، ولكنها قد تشتمل على صور وفيديو كليب ونحو ذلك. وعادة ما يدون القراء ردود أفعالهم أو تفاعلاتهم مع مدونة بعينها. يشهد الواقع فى كل أنحاء الدنيا أن بعض المدونين البارزين قد أثروا فى الحياة السياسية وفى ميادين أخرى من الحياة اليومية شأنهم شأن الصحفيين المحترفين والمتابعين والنقاد. للمدونات أنواع عدة، ولكن أهمها وأشيعها ما يسمى بالمدونات الشخصية Personal blogs. هذا النوع من المدونات هو أشبه شيء بالمذكرات اليومية والتجارب اليومية. مع مرور الوقت أدرك المدونون ما للكلمة فى المدونة من سلطة، وما للمدونات من أثر فى العلاج النفسى والتنفيس لما يعتمل فى الصدور، والإبقاء على التواصل مع الآخرين. لقد صارت المدونات ظاهرة فى الكتابة، بل لقد فرضت نفسها على الواقع الثقافى العربى المعاصر شأنها شأن تيارات وتوجهات سابقة ارتبطت فى نشأتها بجيل الشباب المهموم بالتغيير.

فى مناخ ثقافى اجتماعي سياسي علا فيه سقف الوعي وسلطة الفرد والكلمة صارت المدونات كتابة للحياة life writing. وكتابة الحياة هي ـ في جانب عظيم من جوانبها ـ كتابة لتجارب يومية. فى هذا المناخ ذاته انطلقت رواية إبراهيم عبد المجيد "في كل أسبوع يوم جمعة"(٢٠١٠م) وقد استلهمت نسق المدونات الشخصية استراتيجية سردية، كتبت لها الريادة حتى لتراها لا أصل لها إلا ذاتها. تلك رواية تكتب الحياة اليومية الشخصية والعامة لشريحة دالة من أبناء المجتمع فى العقد الأول من الألفية الثالثة. تنطلق الرواية بمبادرة إحدى شخصياتها؛ وهى روضة رياض، إلى افتتاح موقع إليكتروني على الشبكة العنكبوتية، وتدعو الآخرين إلى أن يكونوا أعضاء في هذا الموقع، وأن يكون لكل منهم صفحته الخاصة التي يحكي عليها تجاربه ورؤاه في الواقع

اليومي. ومن مجموع صفحات الأعضاء يتكون ما تسميه الرواية بالمدونة الجماعية. إنه موقع علامته الصراحة وغايته البوح بما يختص الذات فى علاقتها بالعالم والآخرين. وتقترح صاحبة الموقع أن يكون يوم الجمعة من كل أسبوع موعدا للدخول إلى الموقع بالكتابة أو إلى "غرفة الشات" للحوار وتبادل المعلومات وتقويم ممارسات الأعضاء الدورية على ذلك الموقع. من ثم اختارت الرواية عنوانا لها "فى كل أسبوع يوم جمعة". نستنتج مما سبق أمرين اثنين: أولهما أن صاحبة المبادرة امرأة، مما قد يعطي مؤشرا على تغيرات اجتماعية صارت فيها المرأة أقوى إقبالا على التواصل مع الآخرين وأقوى رغبة فى التأثير في الحياة العامة. والآخر أن الرواية ـ وقد اختارت ذلك العنوان ـ أرادت من البداية أن تؤكد أهمية البوح والتفاعل مع الآخرين، وأن يكون ذلك نشاطا دوريا منتظما كدورة يوم الجمعة من كل أسبوع. وأيام الأسبوع للعمل، ماعدا يوم الجمعة الذي هو عطلة الأسبوع. ولعل الرواية أرادت من وراء ذلك التنبيه إلى أن الفعل ينبغي له أن يسبق الكلام، وأن يكون الكلام وسيلة لتقويم الفعل.

على لسان روضة دعت الرواية إلى البوح. ولما كان البوح هو الجهر، وكان البوح هو النفس، فإن البوح يمكن أن يكشف سر العلاقة بين الإنسان والكلام الذي يبلغ الآخرين وتمتد وظيفته إلى التواصل والتفاعل الحى بين الناس. وفي الدعوة إلى البوح ما يجعل لها غاية نفسية؛ فالبوح علاج من التوتر والأرق والعقد. قالت روضة: "هذا الموقع مفتوح فكرته الصراحة.. اختبار قدرتنا على البوح، ليس له اتجاه سياسي. ولأني صاحبته فأرجو أن توافقني ـ أقصد من يدخل على الموقع ويريد أن يصبح عضوا فيه ـ ألا يزيد عددنا على خمسين، وبعد أن تتعمق معرفتنا ببعضنا سنرى ماذا يمكن أن نفعل نحن الخمسون، وإن كنت أتصور أن أهم إنجاز يمكن لهذا الموقع هو ـ كما قلت ـ البوح الذي له تأثيره الساحر في إنقاذ أصحابه من الأرق والتوتر والعقد" (الرواية ص ـ ٦). ومع قراءة الرواية سوف ندرك أن للبوح فيها مدارين اثنين: أحدهما حول انشغال الذات بذاتها؛ والآخر حول انشغال الذات بعالم الحياة اليومية وما يعتورها من وجوه النشاط الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والديني. مع هذين المدارين يظل للبوح فاعليته والحاجة إليه حتى يقع الإنسان موقعه الضروري من الحياة الإنسانية. "بوحوا

تصحوا" هي دعوة الرواية التي تصنع غرضها الإنجازي الأكبر، وهو غرض إنجازي نراه مساويا للوجود الإنساني الحقيقي في عالم الحياة اليومية.

من ناحية أخرى نرى روضة وقد ضمّنت دعوتها السابقة ملحوظة مهمة، هي أن "الموقع لن يقبل أعضاء من خارج البلاد، من الدول العربية والأجنبية" (الرواية ص٦).
من مداخلات الأعضاء ما يدل على موافقتهم على ملحوظة روضة. إبراهيم إبراهيم مثلا يميل إلى هذا الرأي: "أنا سأجد دفئًا، خصوصا في هذه الأيام الشتوية بينكم. أجل، أن تتحدث مع فرنسي أو ياباني أو أميركي أو شخص من أي بلد غير بلدنا، يعني أن تتحدث في شئون عامة ودولية، هو عادة حديث بارد. كيف بالله تتحدث مع صديق ياباني عن الجلابيب القصيرة التي انتشرت فوق السراويل على أجساد الرجال، أو الزبيبة التي سقطت فجأة على جباه المصريين. لن يفهم شيئا. ربما يعتقد أنك تتحدث عن شخصيات مسرحية. أن تشرح له أن بعض رجال الدين وما أكثرهم في هذا الزمن، يعتبرون ذلك هو الدين، لن يفهم؛ موضوع الدين غير مطروح لديهم منذ مئات السنين يعرفون أن هناك إلها حقا، ليكن في السماء، وهم يعيشون على الأرض"(الرواية ١٤٥).

أرادت الرواية إذن تجنبا لحساسية التفاوت بين الثقافات والاهتمامات والأعراف الوطنية أن تجعل ذلك كله مقصورا على أعضاء مصريين. ليقل كل ما يشاء، فالآخرون من غير المصريين لن يضرهم شيء ولن يعنيهم شيء أيضا. إبراهيم إبراهيم الذي انحاز إلى رأي روضة يعمل أستاذا للعلوم السياسية؛ أي أنه الأعلم من غيره بما ينبغي للناس أن يوجهوا إليه بوحهم. ونراه في كلامه السابق يضرب أمثلة على ذلك. هو يريد للبوح أن يكون أداة للتغيير، تغيير واقع الناس المعيشي إلى الأفضل. وهو تغيير ينبغي له أن يبدأ من الذات، حين يتأمل الإنسان سلوكه وأفكاره، حتى يبلغ العالم الخارجي الذي تظل الذات فيه طريقا لتغييره.

في سياق آخر تجعل الرواية من الدكتور إبراهيم إبراهيم الذي لم يدخر وسعا في نقد الآخرين وتوجيه اللوم إليهم على ما يبدون من نفاق، تجعل منه واحدا من هؤلاء أيضا. قال إبراهيم إبراهيم كلاما جميلا، ونقد نقدا وجيها، ولكنه قال ما لا يفعل، وسلك ما ينهى عن سلوكه: حاول إبراهيم إبراهيم إغواء زميلته المطلقة أكثر من مرة حتى

انفجرت فيه وتقدمت بشكوى إلى رئيس القسم، فلم يجد في التحقيق شيئا يدافع به عن نفسه إلا أن اتهم هذه الأستاذة بأنها عضو في حركة "كفاية" المناهضة لرئيس الجمهورية، وأنها كانت قبل ذلك في حزب التجمع الشيوعي. وكذلك عرف رئيس القسم أنه يحاول منذ وقت طويل الاقتراب من لجنة السياسات، وأن هجومه الدائم على الجماعات الدينية ليس لعلمه وثقافته فقط، بل هي طريقة لفتح الطريق (الرواية ص١٩٧ - ١٩٩). يعني ما سبق أن من أسئلة الرواية الكبرى: تأمل نفسك جيدا، وقبل أن تدين الآخر، انظر إلى ذاتك، إنها أيضا مدينة! لعل في ذلك ما يذكرنا بسؤال الفيلسوف اليوناني القديم سقراط: كيف ينبغي للمرء أن يحيا؟ وهو السؤال الذي يوجب على جميع الناس أن يتأملوا أنفسهم. يجب أن نتأمل أنفسنا أفرادا تأملا عميقا على النحو الذي يساعدنا على أن نغيِّرها من أجل حياتنا المشتركة.

٢- جدلية مضمرة :

مخاطرة كبرى أن تبنى رواية على مألوف. والمألوف في الرواية هو ما يقوله الناس في مداخلاتهم على ذلك الموقع أو في محاورات "غرفة الشات". تبث الميديا ليل نهار أخبارا وبرامج كلامية يشكو فيها الناس أوضاعهم المعيشية ويدينون الفساد. هذه الخيوط هي ذاتها التي تنسج منها الرواية خطابها. هنا نرى الوجه الأول لهذه الجدلية المضمرة: جدلية مضمرة بين المألوف في الحياة اليومية وما ينبغي له أن يكون جديدًا في خطاب روائي إبداعي. لكن الرواية ليست مقالا في شكوى الأوضاع. للرواية ما لها من تقنيات المفاجأة. متعة المفاجأة من عنوان للرواية مثير للتساؤل على رغم بداهته: " في كل أسبوع يوم جمعة" عنوان يبنى على أعلى درجات البداهة، لكن فضّ بداهته بالرواية كلها. صفحة أولى بالرواية مألوفة في غير الرواية. رواية في وحدات ثلاث: وحدة شخصيات تكتب عن نفسها والعالم، ووحدة شخصيات تتكلم عن نفسها والعالم، ووحدة راو يحكي عليما بجميع الشخصيات. حياة كاملة على الورق، تنتقل فيها من مكان إلى مكان، ومن حدث إلى حدث. ملحق على نسق التدوين الإليكتروني تستوفي به الرواية مصائر شخصيات بين باق بالموقع، ومنسحب منه، وقتيل كان عضوا فيه.

وجه آخر للجدلية المضمرة يرتبط بما سبق، هو الجدل بين ما تبثه الميديا القومية عن منجزات اقتصادية وسياسية تاريخية وبين شكايات واقعية يومية لا تحصى: سوء

معاملة رجال الشرطة لأبناء الشعب، يعتدون على المحامين، ويضربون أحد القضاة في الشارع بالأحذية، ويعذبون أحد سائقي الميكروباص وهو عماد الكبير، ويضعون العصا في مؤخرته وتصويره بالموبايل، والمبيدات المسرطنة التي دخلت البلاد فسرطنت منتجاتنا الزراعية، واللحوم المحفوظة التي هي في الأصل لحوم حيوانات نافقة كالحمير والكلاب والقطط، وأساتذة الجامعات الذين يقتربون من السلطة زلفى، وشوارع المدينة التي يختلط فيها المشاة بالسيارات، والمياه التي تنقطع عن الناس في هبة النيل، ومرشحو مجلس الشعب الذين يشترون أصوات بعض الناخبين بالسكر والزيت والفياجرا! هي إذن جدلية بين خارج النص وداخله، جدلية تجعل من الرواية حوارا ساخنا بين ما تقوله السلطة وما يعيشه الناس.

٣ـ أحلام اضطرارية :

شخصيات الرواية نماذج بشرية ممثلة لشرائح من المواطنين العاديين من سائق الميكروباص حتى أستاذ الجامعة. معظم هذه الشخصيات بدت بعزيمة المطالبة بإصلاحات اجتماعية واقتصادية وسياسية، أو بدت بالأمل في تحقيقها على الأقل. ولما كانت هذه الرواية قد كتبت صفحاتها بين الناس، فمن الناس من قنط من رحمة الواقع وتغييره فاستعان عليه بالحلم. الاستعانة على الواقع بالدخول في الحلم هي في حدها الأدنى علامة على العلاقة المتوترة بين الإنسان وواقعه اليومي. أحلام عبد الله في هذه الرواية تلعب دور تمثيل هذه العلاقة على خير وجه. لأحلام عبد الله طموحات صغيرة مهما عظمت، يسيرة مهما عسرت، محدودة بنطاق ضيق مهما بدت واسعة. أحلام عبد الله ضاقت ذرعا واستشعرت عجزها عن تحقيق شيء من طموحاتها في ذلك الواقع فاستعانت عليه بالحلم.

هي إذن أحلام اضطرارية لم تر أحلام عبد الله بيديها لمواجهة الواقع سواها. أحلام عبد الله امرأة متزوجة وتعمل بوزارة الري ولديها أولاد، لكنها تعاني كالآخرين ما في ذلك الواقع من ضيق العيش. عجزت أحلام وزوجها عن تدبير احتياجات الأبناء فأمراهم بالحلم.

"روشتة مجرّبة" لأن والدها تداوى بها من ضغط الواقع ذات يوم. تقول أحلام في جزء من صفحتها على الموقع: "صحيح أن البوح لبعضنا سيساعدنا على الراحة النفسية لكني أحب أن أقدم لكم روشتة لا تخيب أبدا، روشتة استخدمها أبي فعاش سعيدا، واستخدمتها أنا فعشت سعيدة، وفيها حلّ لكل المشاكل مهما كانت شديدة... زوجي مثل أبي يرى أن الأحلام تحقق للإنسان ما يريد فتستمر حياته بلا ألم. لقد سمّاني أبي أحلام لهذا السبب.

العريس وأهله فقراء يسكنون في شارع جزيرة بدران، وأبي قال لي "وماله امشي في الشارع واحلمي إنك تمشي في الدقي". الأحلام هي التي أعطت أبي القوة على الاستمرار، فبها تحمّل التعذيب في المعتقلات، هكذا.

كان يحكي. حين يتعرض للتعذيب بالشوم أو الكرابيج كان يشطح بعيدا بذهنه ويحلم بنفسه طائرا فوق السحاب، وكان يطير فعلا، ولا يشعر بأي ضرب، وعندما يمنعون عنهم الأكل كان يحلم بالخبز .

وفي إحدى المرات منعوا عنهم الأكل أسبوعا كاملا فرأى في الحلم رغيف عيش يفترش الصحراء الشرقية كلها حيث يقع المعتقل "حلم عِنْد" هكذا قال... وكثيرا ما أسرف في الأحلام فرأى حراس السجن نساء جميلات... باختصار جعل أبي الحلم طريقته للحياة... الأسعار حولنا ترتفع كل يوم، فكان أبي يضع طبق الفول بيننا ويقول: "تخيلوا إنه لحمة"... كان زوجي مثل أبي... يرى في الأحلام حلا لكل مشاكلنا... عشت مع زوجي مقتنعة بالأحلام. كيف لا أقتنع وقد عشت عليها... صار لدينا ولد في الجامعة الآن وبنت في الجامعة أيضا وأخرى في الثانوية العامة. تغيّرت الحياة حولنا، وازدادت الأسعار ومظاهر الفشخرة فدخلنا نحن في الأحلام بقوة. علمنا أبناءنا أن يكونوا كذلك.

أصبحت أنا مثل أبي وأمي، مؤمنة من زمان بقدرة الأحلام على إنقاذنا نحن الفقراء والمرضى والمقهورين... أبنائي يفعلون مثلي ومثل زوجي... يقولون عن الفول إنه لحم، والطماطم تفاح، والليمون برتقال وملابس وكالة البلح إنها من مول سيتي ستار ويضحكون ضحكات مبهجة والحياة تمضي" (الرواية ص٢٩٣ - ٣٠٠). الحلم هو الحل

من وجهة نظر أحلام عبد الله، لكن اليقين أنها تدرك في قرارة نفسها أنه حلم كاذب كالحمل الكاذب لا يلد حياة إنسانية حقيقية.

استوقفت صفحة أحلام عبد الله شخصيات أخرى بالرواية. وقفت مريم مراد الصحفية من الحلم أداة لمواجهة الواقع موقفا مختلفا. ترى مريم مراد أن الأحلام حل عبقري، ولكنه حل رومانسي. أما الحل الواقعي، فإنها تراه في القوة.

لقد دوّنت أحلام عبد الله على صفحتها أن الحلم هو الحل، وأن أبناءها صاروا يرون ما ترى. لكنها ـ في محاورة على غرفة الشات مع أعضاء الموقع ـ قالت كلاما يبرهن على أنه حلم كاذب، وأن أبناءها كذبوا، فصوروا الأمر على غير حقيقته. حقيقة الأمر أن أبناءها من جيل آخر، جيل لا يرى الأحلام حلا ناجعا لمعضلة التطلعات والاحتياجات. قالت أحلام في غرفة الشات كلاما أثار ريبة الأعضاء في سلوك أبنائها، وهي ريبة سوف يراها القارىء من وجه آخر ريبة في قدرة الحلم على مواجهة سلطة الواقع:

أحلام: أنا أحلام. ماحدّش سأل عليا ليه ماحدّش قرأ صفحتي؟

سامية جمال: انتي دخلتي؟

أحلام: أيوه.

سامية جمال: وخلفتي.

"ضحك شديد"

د. أمينة: سامية النهاردة اكسبريس.

سامية: فرحانة مع إني مارحتش اسكندرية على فكرة قريت صفحتك يا أحلام حلوة قوي ماتزعليش من هزاري.

د.أمينة: أنا كمان قريتها. بس طول الأسبوع بافكر في مريم. صفحتك جميلة قوي يا أحلام.

مريم: وأنا كمان. هي الأحلام حل عبقري. بس رومانسية. الواحد لازم ياخد الدنيا بالقوة.

أحلام: بس أنا عندي مشكلة. امبارح لقيت بنتي اللي في الجامعة لابسة تايير جديد غالي قوي وماسكة موبايل فخم قوي باقول لها منين دول قالت لي دول عندي من الأول. قلت لها دول غاليين. قالت ياماما دا لبسي من الأول ودا الموبايل بتاعي اللي اشتريته قديم بمتين جنيه انتي بس اللي بتحلمي.

د. أمينة: حد غيرك شافها؟

أحلام: أخوها. باكلمه لقيته لابس بدلة جديدة غالية قوي ومعاه موبايل أحسن من بتاع أخته. باقول منين الحاجات الجديدة الغالية دي قال يا ماما دي الحاجات القديمة اللي عندي وانتي بتحلمي ونزل سابنا. بصّيت عليه من البلكونة لقيته ركب عربية فخمة مع واحدة ست عجوزة ولما قلت لأخته مين اللي ركب معاها أخوكي دي قالت ياماما أخويا شايفاه ماشي على رجليه. انتي بسّ اللي بتحلمي.

"ضحك جماعي".

مريم: سألتي باباهم يمكن ادّاهم فلوس؟

أحلام: سألته: قال لي تلاقيهم حوّشوا من مصروفهم. مع إنه بيدي كل واحد اتنين جنيه في اليوم بالعافية . يعني يا دوبك المواصلات.

رنا: يا خوفي لاتكون بنتك اللي في الثانوي كمان كده!

أحلام: لأ. بس هي زعلانة وبتبصّ لأختها وأخوها بغيظ.

صابر عيد: على أي حال بكره ح يبان انتي اللي بتحلمي ولا هما (الرواية ص٣٤٩ ـ ٣٥١).

٤ـ لعبة التشخيص :

والتشخيص characterization استراتيجية تشكيل الشخصية بواسطة الخطاب السردي. لعبة التشخيص هي لعبة المواءمة الاستراتيجية بين الأدوار وأغراض الخطاب الإنجازية. معلوم أن النظام يخلق الشكل. في هذه الرواية خلق النظام وهو هنا بناء الرواية استراتيجيا على نسق المدونات، خلق شكلا متميزا نرى فيه للمرة الأولى في رواية

عربية شخصيات بسيماها مرسومة على الصفحات، ومتفاعلة بالتدوينات والحوارات المنطوقة الحية عبر وسيط أليكتروني.

ولا تكتمل لعبة التشخيص في الرواية إلا بالدور التقليدي الذي يلعبه الراوي العليم. تتحرك لعبة التشخيص إذن على ثلاثة محاور رئيسة هي: التفاعلات المكتوبة بين الشخصيات، والتفاعلات المنطوقة داخل غرفة الشات، والراوي العليم الذي يقود دفة السرد. نلحظ هنا أن الراوي لم ينفصل عن نسق السرد في المدونات. جمع الراوي بين سرد الهموم الاجتماعية العامة والشئون الشخصية شديدة الخصوصية في آن معا. يقف الراوي مثلا على مظاهر القهر الذي تعانيه روضة رياض بسبب الفقر في جانب، كما يقف في جانب آخر على مظاهر الترف واللامبالاة التي أطاحت بحياة سامية جمال. حياة روضة رياض الخاصة انعكاس لظروف اجتماعية واقتصادية صعبة. روضة رياض الفقيرة لم يغنها الزواج بعماد ابن سيادة اللواء المختل عقليا والعاجز جنسيا، فانساقت وراء رغبات الجسد. يعرف الراوي دوره جيدا. يرى الراوي الأحداث والمواقف بعين الحاضر، كما يراها بعين المستقبل في آن معا. كلام الشخصيات عن ذاتها لا ينفصل هو الآخر عن رؤية الراوي. الرواية ـ في لعبة التشخيص ـ معنية أيضا بإظهار العلاقة بين الوعي والفعل. تظهر معظم الشخصيات وعيا مناسبا بالواقع الاجتماعي العام، ولكنها لا تمارس الفعل الإيجابي للإصلاح بدرجة واحدة.

من ناحية أخرى، تمارس لعبة التشخيص نشاطها على مبدأ التوازن أو المسئولية المشتركة. النظام السياسي لا يستطيع وحده أن يحقق رغبات أفراد المجتمع مهما بلغت إمكانياته واستراتيجياته من كفاءة وقوة. بعض الأفراد غير مؤتمنين على أدوارهم ومواقعهم الاجتماعية. الرقابة الذاتية على الأفعال والتصرفات والسلوكيات تلعب بها الظروف والأحوال. ولا يطير طائر الإصلاح والتغيير إلا بجناحين.

لقد انخرطت شخصيات عدة في الواقع على نحو أو آخر. ولكن شخصيات أخرى حالت السلبية بينها وبين الفهم الحقيقي للواقع. انقلب زاهر على ـ بعد تجربة عاطفية فاشلة ـ على عقبيه، فصارت حياته بحثا عن المتعة في الجنس ورحلات الصيد التي كان يمضيها بين الصمت والفراغ، ولا يقدم إجابة عن أسئلة الدنيا الغامضة. أما مختار

كحيل، فقد كانت له نظرته المتفلسفة إلى الحياة والأحداث. اعتاد مختار كحيل أن يرى الحياة والأحداث حوله بهذه الرؤية المتفلسفة الخاصة. وظلت عبارات مثل: "العدم أصل الوجود" (الرواية ص٢٠٩) و"الحضور الحقيقي في الغياب"(الرواية ص٢٣٨)، ظلت جدارا عازلا بينه وبين واقع الناس. وكذلك الحال مع أحمد بن علي الذي مافتىء ينصح الناس بالصبر وعدم الانشغال بمشاغل دنيا فانية: "لقد دخلت على موقعكم هذا عشر مرات وترددت في الانضمام عشر مرات؛ لأني لا أجد فيه إشارة من بعيد أو قريب إلى الإيمان بالله ورسله وكتبه. كل ما كتبتموه مشاغل في دنيا فانية أقرب إلى الكفر من أي معنى آخر. لقد رأيت أنكم فاقدو القدرة على الصبر على المكاره، وتجرّأ البعض منكم فعاب على المسلمين حياتهم، مثل من يسمى نفسه الدكتور إبراهيم إبراهيم ولا يكتب إبراهيم بن إبراهيم. إذا لم يكن ابن إبراهيم فابن من يكون؟... الأخ تامر الذي خرج من الموقع، عرفت ذلك حين قرأت صفحته بعد صلاة الجمعة، أنفق سنتين الآن يبحث عن حقه عند ضابط ظالم ولو ألقى حموله على الله لاستراح... أنا في كل شتاء، أيام المطر، أجد نفسي محرومًا من النزول إلى صلاة الفجر بسبب المطر الذي يحول شوارع الزاوية الحمراء حيث أسكن إلى برك وطين، لكن صبري لا ينفد، وإن كانت الدولة مقصرة في إصلاح الشوارع، فالله سيسكنني يوما في موضع أفضل وإن تأخر ذلك فسيسكنني فسيح جناته... يا إخوان اخرجوا إلى صلاة الفجر. ستعرفون كيف بعدها تمضون أيامكم، عمركم كله، غافلين عن الزحام والضوضاء والفوضى والظلم وخبث الكافرين"(الرواية ص٢٢٤ ـ ٢٢٧). يظهر أحمد بن علي سلوكا مترددا على رغم يقينه بأن غاية الموقع هي التواصل الاجتماعي وتبادل الخبرات وتأمل حياتنا الخاصة والعامة. وهو يعي واقعه أو شيئا منه على نحو ما نرى في كلامه عن الزحام والفوضى والظلم وتقصير الدولة في توفير الخدمات المدنية، ولكنه لا يعي ـ فيما يبدو ـ أن الدعوة الكاملة تقتضي أن يكون الدين للحياة أيضا؛ فالأمانة والصدق وحسن المعاملة والسهر على مصالح الناس ـ وهي مما يشكوه واقع الحياة اليومية اليوم ـ طريق إلى الحياة الآخرة. ومما ينبغي الإشارة إليه الآن أن قوة استلهام الكاتب روح نسق المدونات قد أغنت عن بناء استراتيجية التشخيص على أساس قاعدة بيانات تفصيلية عن المدونات

من حيث دوافع التدوين، وأهم الموضوعات التي يكتب فيها المدونون، ونسب المدونين المئوية من حيث النوع والمستوى التعليمي.

كانت المفاجأة أن البيانات متشابهة إلى حد بعيد بين المدونات الحقيقية والمدونة الجماعية التي صنعتها الرواية وأقامت عليها صرحها السردي:

١ـ احتلت الموضوعات الشخصية المرتبة الأولى بين الموضوعات التي تناولتها شخصيات الرواية.

٢ـ قام عدد كبير من أعضاء الموقع بتكوين صداقات جديدة مع الآخرين أثمرت أحيانا مساعدات يقدمها بعضهم للبعض الآخر، على نحو ما رأينا من مساعدة مريم مراد الصحفية للشخصية المسماة "لاشيء"، والذي فقد ولديه وقد فكرا في السفر إلى دولة أجنبية بحرًا)، بل أثمرت زواجا مثل زواج باسم السكري بسعاد سعيد.

٣ـ كانت الرغبة في البوح أو التواصل بين الأصدقاء، والتعبير عن الآراء، وتبادل الخبرات، في مقدمة دوافع التدوين عند أعضاء الموقع.

٤ـ فاقت النسبة المئوية لأعضاء الموقع من المؤهلين علميا غيرها من غير المؤهلين، فضلا عن أن معظمهم من جيل الشباب.

٥ـ في موضوعات الحياة الشخصية، بدت الشخصيات النسائية أكثر نقاشا من الرجال للحياة الفردية Single life والحياة العائلية.

المؤشرات السابقة توفرت للرواية أو للمدونة الجماعية التي أنتجها أعضاء الموقع والتي قام بها خطاب الرواية الخاص. هذه المؤشرات تشبه ـ على الإجمال ـ ماهية المدونات الحقيقية التي تعرضها علينا دراسات عربية وغربية عن التدوين والمدونين في مصر. نرى في ذلك ـ كما قلنا ـ قوة استلهام الكاتب روح النسق التدويني الذي اعتمدته الرواية استراتيجية سردية لها.

٥ ـ شفرة لغوية طازجة :

نعم، فالشفرة اللغوية في هذه الرواية هي ابنة لحظتها ونتاج زمانها ومكانها وأحداثها ومواقفها وتفاعلات شخصياتها تدوينا وحوارا. موقع على الشبكة العنكبوتية فجرّ ينابيع البوح عن الذات والعالم، ولكنه فجّرها في حقل معجم الشبكة العنكبوتية ذاتها تارة وفي حقل سياق خطاب الرواية تارة أخرى. ولأن الطريق إلى كلا الحقلين هو

عالم الحياة اليومية، فقد سارت الشفرة اللغوية في الرواية على هذا النسق، لا تغادره حتى مع أعلى الشخصيات لغة، وهي أحمد بن علي رجل الدين. سار أحمد بن عليّ على نسق لغة الدين التي يستعملها عموم الدعاة في هذه الأيام، وهي اللغة الجارية على ألسنة المثقفين. قد نرى فيها بقايا حذلقة، ولكنها لا تخلو غالبا من تبسُّط تمازجه أحيانا خفة الظل، بل إننا لنرى أحمد بن علي في الحوارات المباشرة بين أعضاء الموقع (انظر مثلا غرفة الشات ٣) يستحسن نكاتا ويبادلهم النكات:

صابر عيد: طيب يا جماعة بمناسبة الست أحلام، واحد بيسأل واحد شيخ بيقول له يا مولانا أنا بالليل وأنا نايم حلمت إني ماسك بإيدي "ـــ" ـ لا مؤاخذة معلهش ـ شكيرا. حرام ولا حلال؟. الشيخ قال له هات يا ابني إيدك أما أبوسها.

"ضحك شديد جدا".

مختار كحيل: إيه رأي مولانا أحمد بن علي؟

"صمت" للحظة.

أحمد بن علي: والله ليس على المؤمن في الحلم من حرج.

"ضحك شديد".

مختار كحيل: ما تقول لنا نكتة انت بأة.

أحمد بن علي: أنا أستغفر الله.

مختار كحيل: يا عم قولها وتوب بعد كده.

مافيهاش حاجة لما تسعد أصحابك.

"صمت" للحظات

أحمد بن علي: الأمر لله: واحد بيسأل واحد شيخ بيقول له يا مولانا هو اللي بيتكلم انجليزي حرام؟ قال له بيس!

"ضحك شديد جدا"

صابر عيد: الله الله يا مولانا . كمان واحدة والنبي .

سامية: سايقة عليك النبي يا شيخ ماتكسفنا.

أحمد بن علي: انتي حتسوقي عليا محمد بن عبد الله.

سامية: حقك عليا. سايقة عليك أي حد بتحبه.

أحمد بن علي: حيث كده ماشي. بيقول لك عملوا انتخابات في أمريكا بين مرشح الحزب الجمهوري والحزب الديمقراطي طلبوا لجنة إشراف محايدة على الانتخابات. خدوها من مصر. نجح مرشح الحزب الوطني"(الرواية ٣٥٥ - ٣٥٦).

أحمد بن علي بين الناس وبلغته الدارجة غيره بعيدا عنهم وبلغته المعلّبة. يعني ذلك أمرين: أحدهما أن لغة الدعوة ينبغي لها أن تكون لغة العقل والوجدان معا، لغة الناس التي يتداولونها في مخاطباتهم اليومية. والآخر أن الصلة وثيقة بين الشفرة اللغوية وروح صاحبها، مما يعني أن شخصية الداعية من الأهمية بمكان في إنجاح خطابه الدعوى.

لقد وعت الرواية أنها تكتب الحياة، وأن كتابة الحياة لا تتحقق إلا بلغتها. الرواية التي استلهمت التدوينات استراتيجية سردية، وغرفة الشات نسقا حواريا، حاكت كليهما على منوال نسقهما اللغوي وما لهذا النسق من سمات. يعني هذا أن الرواية قد تبنّت تلك الاستراتيجية شكلا ومضمونا. ولعل من أهم تلك السمات ما يلي:

١- استعمال الفصحي غالبا، ولكن كثيرا ما يخلط أحد أعضاء الموقع أو الراوي - شأنهما شأن المدونين الحقيقيين - بين الفصحى والعامية، ويخرج من إحداهما إلى الأخرى خروجا حرا.

٢- الحرص على الوضوح، سواء أكان ذلك باستعمال المفردات والبنى الصرفية المألوفة أم بتوجيه نحو النص إلى استعمال وسائل شتى لزيادة قوة السبك، لاسيما ما ارتبط منها بالإحالة والاستبدال والتكرار المعجمي. في مواضع عدة من الرواية نرى النسق التركيبي التالي:

-"لأنه، التمر، سنة عن النبي الكريم" (الرواية ص٣٧).

-"تذكرت أنها، أم خالد، كانت كثيرا ما تقابلني على السلم أمام الباب" (الرواية ص٢٤):

ـ"هي متأكدة من ذلك، روضة رياض، صاحبة الجروب"(الرواية ص٤٩).

وربما تجاوز التكرار وظيفته النحوية النصية إلى الوظيفة البلاغية التي يعزز بها المتكلم غرضه. تدون أمينة أمين على صفحتها قصة حبها الضائع لسعيد علام حتى تقرأها مريم مراد التي مرت بالتجربة ذاتها، فتدرك أن غيرها من بنات حواء عانين ما تعاني. تقول أمينة: "لكني كنت أحبه. عشرون عاما مضت الآن يا مريم على يوم هروبه. عشرون عاما مضت الآن على يوم قطعت شرايين يدى. وعشرون عاما على شفائي من الموت ودخولي المصحة النفسية وخروجي. وعشرون عاما على موت أبي! كلها تواريخ بدأت في يوم واحد منذ عشرين عاما رغم أنها لم تحدث في يوم واحد. كيف حدث ذلك لي. هل يحدث لكل النساء. أنت أصغر مني فلا تنتظري عشرين عاما تسألين نفسك ما الذي فعلته ليخذلني كل هذا الخذلان" (الرواية ص٢٥٥ ـ ٢٥٦). في الإلحاح بالتكرار تعزيز الشعور بطول مدة معانتها طولا يفوق كل احتمال لامرأة أحبت فتعذبت بحبها. والغرض من ذلك هو تخفيف وطأة الشعور بعذاب مماثل تعانيه مريم مراد.

٣ـ والرواية في استلهامها نسق المدونات الحقيقية اللغوي، تدرك أن كتابات معظم المدونين تدور حول ملاحظات عن أمور ذات طابع يومي. ولا ريب أن ذلك مما يساعد على ترهين لحظة القص، حتى لنجد أن وقوع كلمة مثل "الآن" في عشرات المواضع من الرواية كان من باب مطابقة المقال لمقتضى الحال. الحاضر في الرواية هو الزمن المهيمن على الأحداث والمتغيرات والمواقف.

وقد بلغ أمر "الآن" في هذه الرواية أن وقعت في سياقات لغوية لا حاجة لها بها؛ وذلك أنها قاطعة الدلالة على الآنية: يقول الراوي مثلا عن زاهر على أحد أعضاء الجروب: "أرسل بياناته مؤجلا الكتابة عن نفسه. أغمض عينيه مندهشا من قرار روضة رياض أن يكون قبول الأعضاء يوم الجمعة فقط. هل حقا لأنه يوم سعدها، أم لأنه يوم إجازة؟ لابد أنه يوم سعدها؛ لأنه لا أحد يعمل في البلاد الآن.

ابتسم ساخرا ومطّ شفتيه وفكر أنها قد تكون لعبة، وأن صاحبة الموقع سيدة تلهو، وأن الأمر هكذا لن يستمر. لكنه عرف بعد لحظات أن أربعة آخرين انضموا إلى الموقع،

وأن صاحبة المدونة قبلتهم على الفور، كما قبلته أيضا... ماذا يكتب إذا في صفحته؟ لاشيء الآن. أرسل إليها مباشرة إيميلا: ما رأيك أن نشيّت قليلا، مادمت قبلت أن أكون عضوا بالموقع؟" (الرواية ص٧ ـ ٨). استعمال "الآن" في الموضعين بالنص السابق ليس للمقتضى نفسه. استعمال "الآن" في الموضع الأول لأمن الالتباس بتقييد النفي، ولو حذفت "الآن" لصار النفي مطلقا، وهو ما لا يريده سياق الحال في خطاب الرواية. أما الموضع الآخر، فإن سياق الكلام يغني عن استعمالها فيه. وما استعمالها هنا إلا توكيد راهنية لحظة القص.

فضلا عن الواقعية الاجتماعية التي جعلت من استخدام الرواية كلمات جارية اليوم على ألسنة العامة مثل: نفّض، وكبّر، ومُزّة، ونحوها أمرا طبيعيا، فإننا نرى من ناحية أخرى أن الرواية قد انفتحت على شفرة التواصل عبر الشبكة العنكبوتية تدوينا وحوارا، فانفتحت لغتها على عشرات المفردات والأساليب والعبارات الاصطلاحية المعروفة في مجال الممارسات على تلك الشبكة، سواء في ذلك ما عرّب من هذه المفردات والأساليب والعبارات أم ما لم تجد شخصيات الرواية بُدًا من استعماله بلغته الإنجليزية.

وهنا لم يخل الأمر من طرافة المفارقات، كأن يلوك خميس جمعة مثلا، وهو سائق ميكروباص، بعض مفردات التواصل الحاسوبي وعباراته بالإنجليزية. إن عبارات مثل: "كليك على send، لكن إصبعه توقف أعلى الماوس"(الرواية ص٣٣٨) أو "سيكون الشات اليوم ساخنا"(الرواية ٣٤٤) أو "دي مش أخلاق البلوجرز. بلوجرز يعني شفافية"(الرواية ص٢٣٦) أو "نحن لسنا موقعا إباحيا don't care" (الرواية ص١٦٨) هي عبارات لا عهد للرواية بها من قبل، ولكننا نراها الآن وقد انفتحت لها لغة الرواية.

في هذه الرواية أرهف إبراهيم عبد المجيد السمع إلى كلام الناس في تدويناتهم وحواراتهم وقرأ الحاضر المتوتر قراءة من يعي بعمق ما يؤول إليه في المستقبل. ولعل فيما رأيناه من الدور العظيم الذي لعبته المدونات في التحضير الجماهيري النفسي والعقلي لثورة الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١م ما يبرهن على ذلك. وللقارىء أن يعجب

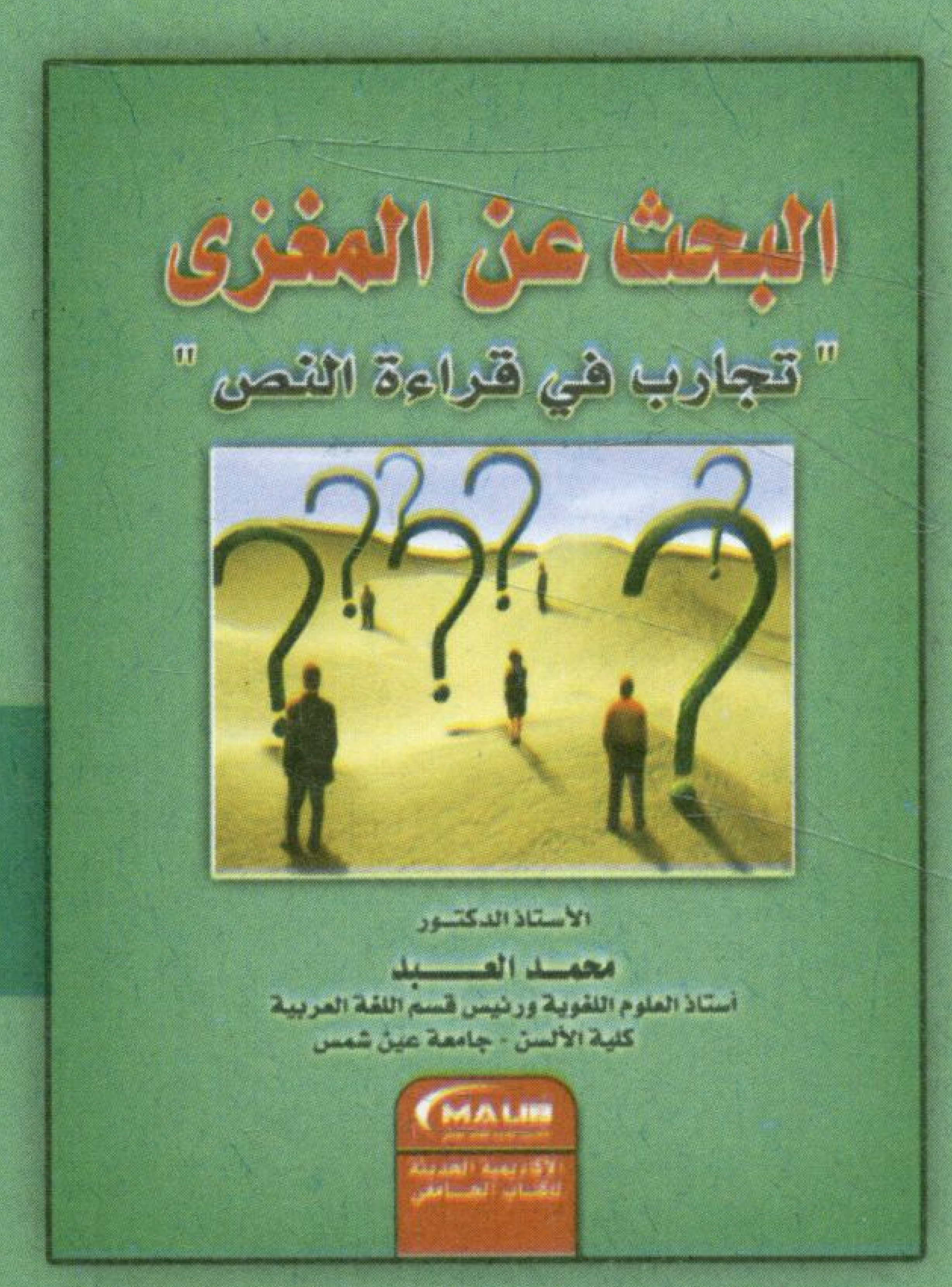
لهذا التوافق بين يوم الجمعة في عنوان تلك الرواية ويوم الجمعة الذي ارتبطت به أقوى فعاليات تلك الثورة كجمعة الغضب، فجمعة الرحيل، فجمعة التحدي، فجمعة النصر .... إلخ .

***

هذا الكتاب

يقدم هذا الكتاب مجموعة من التجارب الجديدة في قراءة النص الأدبي، تتسع فيها دوائر النظر إلي النص من حيث هو منتج فني اجتماعي يتأثر بتقاليد إنتاج الفن وظروف المجتمع ويؤثر فيها. مركز الاهتمام في تلك القراءات هو المغزي. وهو المغزي لأنه المركز في كل عملية إبداعية طبيعية. ولأن هذه العملية - في جوهرها - تتميز بالدينامية، فإن تلك القراءات تسلم بأن نتائجها متغيرة، وبأن تغير زمن القراءة ومنهجيتها من أهم بواعث تغير النتائج. أجريت تلك التجارب على أجناس أدبية مختلفة، هي الإبيجراما الشعرية والدراما والسرد القصصي والروائي. وأجريت على أعمال أدبية لم يتناولها أحد من قبل، كما أجريت علي أعمال أدبية أخري تناولها آخرون من قبل، لكننا قرأناها هنا من منظور آخر ولأغراض أخري. القراءات المقدمة هنا تقارب بين علم النقد وعلم اللغة، لاسيما بعد أن صار دور اللغويين في تطوير النظرية النقدية لا يقل عن دورهم في تطوير النظرية اللغوية ذاتها. ولا يعني هذا أن يصبح علم النقد الأدبي علماً لغوياً صرفاً، بل علماً نقدياً مرتبطاً بالعلوم اللغوية ومنفتحاً على انشغالاتها النصية .

الناشر





الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي
٨٢ شارع وادي النيل - المهندسين - القاهرة - مصر
تليفاكس : ٣٣٠٣٤٥٦١ (٠٢٠٢) - ٠١٢٢/ ١٧٣٤٥٩٣
E-mail: m.academyfub@yahoo.com
m.acamemyfub@gmail.com